

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRANSI : ŒUVRE MIMOGRAPHIQUE
ET RÉFLEXIONS AUTOUR DE LA MORT AU THÉÂTRE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
LAURENCE CASTONGUAY EMERY

MARS 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de recherche, Francine Alepin, pour son support et ses précieux conseils. Tout au long de mon parcours étudiant, Francine a été pour moi un véritable modèle. Elle a su me transmettre avec une grande générosité ses connaissances et sa passion pour les arts de la scène, le mime et la pédagogie. Pour cela, je lui en serai éternellement reconnaissante.

La réalisation de ce mémoire n'aurait pu être possible sans la présence de mes grands amis et interprètes-créateurs : Solo Fugère, Vincent Langlois et Anne Sabourin. Je tiens aussi à remercier Mélanie Chouinard qui a été une assistante exceptionnelle. Merci également à Mathieu Marcil pour sa magnifique conception aux éclairages et à Benoît Lemire pour le montage sonore du spectacle. Votre engagement et votre regard critique ont énormément nourri le projet.

Finalement, je tiens à remercier Amélie Bergeron pour son aide au niveau de l'écriture et Yannick Prévost pour son soutien constant durant ma longue période d'étude.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LA PEUR DE LA MORT EN OCCIDENT.....	4
1.1 De l'occultation à la transcendance.....	4
1.2 Le rituel funéraire.....	7
1.3 <i>Memento mori</i> : la mort et les arts.....	10
1.3.1 La sculpture funéraire.....	11
1.3.2 La <i>Danse macabre</i>	12
CHAPITRE II	
LA MORT EXPOSÉE SUR SCÈNE.....	14
2.1. « Mourir debout », nouveau paradigme de la mort au théâtre.....	16
2.2 Le <i>Théâtre de la mort</i> de Tadeusz Kantor.....	17
2.2.1 Des corps marqués du « sceau de la mort ».....	18
2.2.2 Le mécanisme de la répétition.....	19
2.2.3 Un théâtre des frontières.....	20
2.3 La « danse des ténèbres ».....	22
CHAPITRE III	
LES ARTS DU MIME : UNE HISTOIRE DE MORTS.....	24
3.1 Le « mime funéraire ».....	25
3.2 Pierrot, figure de la mort.....	25
3.3 Le mime corporel dramatique et la mort.....	28
3.3.1 Du visage blanc au visage voilé	28
3.3.2 Géométrie corporelle : un corps segmenté	30
3.3.3 La statuaire mobile.....	31
3.3.4 Déséquilibre avant la chute finale	34

3.3.5	Immobilité : vie et mort du mouvement.....	35
3.4	La poésie de l'absence.....	38
3.4.1	<i>Danse macabre</i> de Pedro Pires	39
3.4.2	<i>Le tombeau de la sœur</i> : mort lente et organique	40
CHAPITRE IV		
	<i>TRANSI</i> : CORPS À CORPS AVEC LA MORT.....	42
4.1	Les sources de <i>Transi</i>	42
4.2	Mort vécue et subie : un rapport de pouvoir.....	43
4.3	Un silence de mort; oser se taire sur scène	44
4.4	L'espace du corps.....	46
4.5	Thèmes et procédés corporels.....	46
4.5.1	Agonie ou lutte du corps	47
4.5.2	Inertie.....	49
4.5.3	Vocabulaire <i>post mortem</i>	51
4.5.4	Le rituel de la toilette funéraire.....	55
4.5.5	Fantasme des endeuillés.....	57
CONCLUSION.....		60
ANNEXE A		
ENTREVUE AVEC L'ANTHROPOLOGUE LUCE DES AULNIERS.....		63
ANNEXE B		
ENTREVUE AVEC CLAIRE HEGGEN DU THÉÂTRE DU MOUVEMENT.....		67
ANNEXE C		
ENTREVUE AVEC LE COMÉDIEN ET METTEUR EN SCÈNE STÉPHANE CRÊTE.....		70
APPENDICE A		
ILLUSTRATIONS DE SCULPTURES FUNÉRAIRES ET DE LA CRÉATION...74		
APPENDICE B		
ILLUSTRATION D'UNE DANSE MACABRE.....		76
APPENDICE C		
SYNOPSIS DE TRANSI.....		77

APPENDICE D	
CRÉDITS DU SPECTACLE.....	78
RÉFÉRENCES.....	79

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création veut explorer les possibilités de représentation de la mort au théâtre par le corps en scène. L'objectif premier de cette recherche est de démontrer ce que la dramaturgie du corps, sans l'usage de la parole, est capable d'exprimer sur le sujet.

La partie théorique du mémoire-création s'intéresse d'abord à la relation qu'entretient l'homme avec la mort. Dans une société où la mort est occultée et niée, cette recherche veut retourner aux origines de la peur de la mort afin d'interroger le tabou qui l'entoure. Dans un second temps, la recherche se concentre sur les fondements du théâtre de Kantor et sur ceux du mime corporel en regard de leur rapport à la mort. La dernière partie du mémoire retrace le processus de création de *Transi* en abordant les différents procédés scéniques explorés.

L'essai scénique *Transi* présente une variété de schémas corporels reliés à la mort selon deux points de vue différents; soit la personne qui meurt et la personne qui vit la mort d'un proche. La recherche consiste d'abord à trouver un vocabulaire gestuel propre à la mort biologique (ce qui arrive concrètement au corps avant et après la mort) pour ensuite le décliner sur l'affect des personnages. Dans un second temps, nous expérimentons les relations possibles entre le corps mort - inerte, et le corps vivant - mobile. En plus des actions physiques élaborées par Tadeusz Kantor et son *Théâtre de la mort*, différents procédés dramaturgiques propres au mime corporel dramatique ont permis de mener à terme ces explorations. Ces recherches gestuelles ont contribué à l'élaboration d'une écriture scénique mettant en scène trois personnages qui, à travers la vie et la mort, sont à la recherche de la paix de l'âme.

Mots-clés : mime, mort, dramaturgie du corps, art du silence, Étienne Decroux, Tadeusz Kantor.

INTRODUCTION

Le rapport qu'entretient l'homme avec la mort dans notre société occidentale a servi d'amorce de réflexion à ce mémoire-crédation. La mort est le plus souvent vécue comme un moment occulté: « Toute notre anthropologie nous montre que la honte devant la mort recèle une valeur morale première. L'homme cache sa mort comme il cache son sexe, comme il cache ses excréments. » (Morin, 1970, p.354) La peur de la mort peut nous faire avoir honte de nos grands malades et de nos morts; par exemple, en abandonnant les agonisants dans les hôpitaux ou en « refusant le salut définitif des morts » (Des Aulniers, 2010, p. 190). L'idée de confronter certains tabous entourant le trépas pourrait changer la conception que nous avons de la mort : ce qui d'emblée épouvante pourrait alors se transformer en beauté.

Paradoxalement, la mort fascine et nous rend encore plus vivants. Le dramaturge et essayiste Maurice Maeterlinck estime que la tombe ne devrait pas être plus redoutable que le berceau : « Accoutumons-nous à considérer la mort comme une forme de vie que nous ne comprenons pas encore, apprenons à la voir du même œil que la naissance. » (Maeterlinck, 2001, p.135) L'homme réussit à transcender la mort, entre autres, par le rituel et les arts. Les pratiques rituelles, bien qu'efficaces, ont malheureusement perdu beaucoup d'importance au fil du temps. Cette recherche-crédation tente donc de raviver ces pratiques par le biais de la représentation théâtrale qui, par ailleurs, touche au rituel par son emploi de codes.

Plus encore, ce mémoire-crédation cherche les moyens de représenter la mort au théâtre par le corps en scène. Nous voulons démontrer en quoi le langage du corps à lui seul est capable d'exprimer ce que les mots peuvent difficilement communiquer sur le sujet. Alors que les arts du mime en général introduisent la parole dans les

créations actuelles, nous souhaitons, dans le cadre de ce mémoire, retourner aux sources de cet « art du silence », qui donne inévitablement préséance au corps. Nous pourrions nous demander par la suite comment rendre le silence et la mort supportables aux yeux des spectateurs et comment la dramaturgie peut-elle être comprise sans l'usage de la parole.

Le premier chapitre de cette étude se consacre à des réflexions anthropologiques concernant la perception de la mort en Occident et à la manière dont l'homme a transcendé sa peur par les rituels et les arts. Le second chapitre brosse un portrait évolutif de la représentation physique de la mort au théâtre par le biais des écrits de Georges Banu, pour ensuite s'attarder au *Théâtre de la mort* de Tadeusz Kantor et à son approche du corps sur scène. Tout comme Kantor, la danse butô met en lumière ce travail des frontières entre la vie et la mort. Nous nous permettons alors une brève incursion en Orient afin d'aborder cette forme scénique travaillant l'intériorité de l'acteur avec une approche sensible du corps.

Le mime corporel dramatique, abordé au troisième chapitre, est à la base des explorations scéniques réalisées dans le cadre de la création. L'articulation du corps et le vocabulaire gestuel élaboré dans ce projet ont en effet été inspirés des fondamentaux de cet art. À partir de sa forme émergente jusqu'au mime contemporain, en passant par la pantomime du XIX^e siècle popularisée par le personnage de Pierrot, cette étude veut faire état de cet « art du silence » en rapport avec la mort. Des réflexions d'Étienne Decroux, fondateur du mime corporel et de Claire Heggen, cofondatrice du Théâtre du mouvement, ont permis de faire la parallèle entre le mime et une dramaturgie de la mort. L'acteur Jean-Louis Barrault, premier complice artistique de Decroux, mentionne d'ailleurs que, selon lui, l'art du mime naît d'une situation tragique; il naît de l'état de l'homme qui lutte contre la mort. Cet état de « mise à mort permanente » (Barrault, 1959, p. 76), dans lequel l'acteur se trouve sur scène, serait le point de départ de ce mime de vérité, de « ce

mime tragique dont nous avons, de nos jours, perdu la clef et que nous aimerions voir renaître. » (Barrault, 1959, p. 82)

La dernière partie de cette étude se penche sur le processus de création de *Transi* en engageant une réflexion sur les procédés scéniques, la mise en scène et l'incarnation d'une dramaturgie sans la parole autour du thème de la mort. L'approche scénique de *Transi* est influencée d'une part, par les différentes pratiques théâtrales et mimographiques¹ étudiées dans ce mémoire et, d'autre part, par le *Memento mori*, la sculpture funéraire et la *Danse macabre*. La création *Transi* a comme structure de base une trame narrative simple où les personnages évoluent dans un espace dépouillé afin de permettre une exploration dramaturgique « silencieuse » où l'expressivité des corps est privilégiée. L'histoire se développe autour de la mort d'une jeune femme et de deux hommes qui doivent vivre avec son absence. Deux points de vue distincts sont proposés : celui de l'individu qui meurt et celui de l'individu qui vit la mort d'un proche.

¹ Le mot mimographie est couramment utilisé en Europe, notamment par le mime et programmeur Herbert Reyner, du Centre d'art De Beweeing (Anvers). D'autres artistes, dont Aline Gélinas au Québec, se sont approprié ce terme afin de représenter une œuvre issue du mime corporel.

CHAPITRE I

LA PEUR DE LA MORT EN OCCIDENT

[L'homme] n'a pas vu que le mystère premier était, non pas la mort, mais son attitude devant la mort [...] Il a cru cette attitude évidente, au lieu d'en chercher les secrets. Il faut donc renverser l'optique, renverser les évidences, chercher la clef là où l'on croyait la serrure, frapper aux portes de l'homme avant de frapper aux portes de la mort. (Morin, 1970, p. 27)

Depuis les années soixante-dix, les anthropologues Edgar Morin, Louis-Vincent Thomas, Philippe Ariès, Jean Ziegler et plus récemment Luce Des Aulniers², se sont penchés sur l'évolution des mentalités de l'homme des sociétés occidentales en regard de la mort. Cette recherche s'intéresse ici particulièrement à la peur de la mort qui relève du tabou. Selon Martine Courtois, le tabou se définit comme « ce qui ne peut exister que caché » (Courtois, 1991, p.15). La mort, par le mystère et l'inconnu qui l'entourent, constitue inévitablement un tabou. Nous ne connaissons la mort que par des manifestations extérieures vécues par les autres : « Pour la connaître de l'intérieur il faudrait mourir et être mort, mais on s'abolirait alors comme sujet de la connaissance. » (Courtois, 1991, p.13)

1.1 De l'occultation à la transcendance

Le tabou est nécessairement alimenté par le déni de la mort, qui est d'abord pour l'homme un moyen de défense de l'inconscient lui permettant de survivre après la nouvelle douloureuse de la perte d'un proche. L'anthropologue Louis-Vincent Thomas l'explique ainsi : « Le déni est un mode de défense qui consiste en un refus pour le sujet de reconnaître la réalité d'une perception traumatisante. C'est une conduite inévitable dans la réaction à la perte de l'objet aimé. » (Thomas, 1978, p.64)

² Luce Des Aulniers est professeure au Département de communication sociale et publique de l'UQAM. Elle y a fondé en 1980 le Programme d'études interdisciplinaires sur la mort.

Luce Des Aulniers décrit cette conduite comme un « mécanisme de l'inconscient qui nous protège contre l'impact d'un choc, une sorte de coussin psychique, si l'on veut, pour éviter le chaos d'affects qui seraient trop sollicités. » (Des Aulniers, 2010, p. 170) Cela explique la réaction de certains survivants qui ne croient pas à la mort d'un proche. Il arrive même à des endeuillés de faire « comme si » l'être aimé n'était pas vraiment mort, en lui parlant par exemple : « On reconnaît bien petit à petit qu'il ne peut nous répondre, que son silence est irréductible, mais persiste en soi une part magique dans laquelle l'imaginaire tout-puissant impose sa volonté. » (Des Aulniers, 2010, p. 170) La négation de la mort devient malsaine lorsqu'il y a un durcissement de ce jeu du « comme si »; on dit alors qu'il y a présence d'une sclérose de la pensée.

Le tabou est nocif lorsque la communication est empêchée ou lorsqu'il y a absence de réflexion et de partage d'expériences autour de la mort. Le fait de cacher la mort est un comportement de plus en plus présent dans nos sociétés occidentales. La conception que nous avons du temps est en partie responsable de cette attitude que nous avons devant le trépas: « Notre culture est la toute première, dans l'histoire de l'humanité, à concevoir le temps comme relativement limité, compris entre les deux dates de la naissance et de la mort qui se trouvent justement gravées sur les pierres tombales. » (Des Aulniers, 2010, p. 178) L'historien et mythologue Mircea Eliade associe ce changement de pensée au passage du monde sacré à un monde profane. Selon lui, la considération du temps passe d'une conception circulaire à une conception linéaire. Autrefois, le temps était homologué à l'éternité; il ne changeait ni ne s'épuisait. La mort était alors considérée comme une renaissance, comme un rite de passage obligatoire afin d'atteindre la plénitude de l'existence humaine. L'homme accédait ainsi à un niveau plus élevé de son existence par le commencement d'une nouvelle vie spirituelle. Cette vision de la vie d'outre-tombe réconciliait largement l'homme avec la mort. Le temps désacralisé de notre société actuelle, de son côté, est considéré « comme une durée précaire et évanescence qui mène irrémédiablement à la mort. » (Eliade, 1965, p.98)

L'homme occidental voit la mort comme un acte purement médical et formel. Tel que le mentionne Philippe Ariès : « La mort est maintenant un phénomène technique obtenu par l'arrêt des soins, c'est-à-dire, de manière plus ou moins avouée, par une décision du médecin et de l'équipe hospitalière. » (Ariès, 1975, p.69) Selon Louis-Vincent Thomas, le développement de la science nuit à l'acceptation de la mort : « Notre civilisation s'applique à rayer la mort de la vie. » (Thomas, 1978, p. 109) Le fait d'employer des termes *hyperscientifiques* afin de parler de la mort est en quelque sorte une manière de l'occulter. Edgar Morin appuie cette idée en affirmant que la science lutte contre la mort. Les médecins sont d'ailleurs surnommés par Jean Ziegler les *technocrates de la mort*. Ceux-ci ont désormais le pouvoir de la contrôler soit par acharnement thérapeutique ou par l'euthanasie. Dans la mesure où la mort serait perçue comme un phénomène normal faisant partie du cycle de la vie, il n'y aurait pas autant de problèmes éthiques à ce sujet.

Le fait de ne considérer la mort que sur le plan médical réduit nécessairement celle-ci à sa seule condition biologique ; la spiritualité étant évacuée, la mort est associée au cadavre, à un *corps-machine*, objet inutile et encombrant : « Une société qui nie la mort ne peut considérer le cadavre que comme un déchet dont il est urgent de se débarrasser. » (Thomas, 1978, p. 115). Luce Des Aulniers explique ce phénomène ainsi :

Dès le moment où il ne fonctionne plus, et même avant la mort, dès le moment où il n'est plus source dominant de plaisir, il est littéralement dénié. On fait comme s'il n'existait plus. Mais comme il existe, il devient encombrant et, du coup, est à liquider. (Des Aulniers, 2010, p. 189)

En revanche, Des Aulniers mentionne que cette part cachée de la mort est nécessaire et même indispensable à l'homme : « Il y a des choses que l'on choisit de taire ou de laisser dans l'ombre, en vue de la survie. » (Des Aulniers, 2010, p. 167) Tout savoir sur notre mort ne saurait nous aider à l'accepter. C'est l'imprévisibilité du trépas qui rend à la mort toute sa « vitalité » : « La mort est justement vivante parce

qu'elle advient très souvent hors des volontés, et cela ne signifie pas qu'elle soit pour autant affreuse. » (Des Aulniers, 2010, p. 173) En fait, le tabou est sain dans la mesure où il nous rend créatifs : « Il nous oblige à créer à partir du butoir et de l'invisible de la mort et, de là, à nous exprimer, même de façon maladroite et confuse, sur nos croyances, sur les pratiques autour de la mort, sur nos fantaisies, etc. » (Des Aulniers, 2010, p. 169) Le mystère entourant la mort à la fois nous protège et nous dynamise puisqu'il nous pousse à nous structurer devant l'inconnu. Afin de chercher à canaliser la mort et même à la transcender, l'homme a inventé le rituel funéraire.

1.2 Le rituel funéraire

Le mort ne cesse de nous concerner et revient peupler nos rêves.
(Thomas, 1978, p. 44)

Ce monde inconnu, dans lequel le trépas nous fait basculer, devient une véritable « source de fascination » (Des Aulniers, 2009, p.4). Les morts fascinent l'homme et alimentent ses fantasmes. Un de ces fantasmes les plus récurrents, selon Louis-Vincent Thomas, est *le retour quasi obsessionnel des morts*. L'homme est aux prises avec des « fantasmes compensatoires » (Thomas, 1978, p.51), provoqués par un sentiment de culpabilité éprouvé envers le défunt (par exemple, sentir qu'on n'a pas été suffisamment présent dans la vie du défunt). Selon Thomas, ces fantasmes peuvent être vécus comme un « manque irréparable » à l'égard de l'autre. De ce fait, l'endeuillé se dit ne plus être lui-même, comme si on l'avait amputé d'une partie de soi.

Afin de retrouver une certaine paix de l'âme après la mort d'un être cher, le rituel peut faciliter ce passage difficile en permettant aux endeuillés de se dégager de leur culpabilité. Au Québec, jusqu'à la moitié du XX^e siècle, après un décès, la famille procédait d'abord à la toilette funéraire, puis plusieurs autres rituels s'en suivaient pour les endeuillés : « Pendant trois jours et trois nuits, le défunt était veillé à la maison. Les membres de la famille venaient faire des prières, ils faisaient la fête dans

le salon et après trois jours, ils partaient avec le corps et ils l'amenaient au cimetière. » (Crête, voir annexe C³) Ces trois jours signaient un temps d'arrêt pour les proches du défunt qui leur permettaient de vivre leur deuil.

Autrefois, la toilette funéraire qui consistait en un lavage complet du corps du défunt avait plusieurs fonctions importantes. La fonction la plus évidente était celle de « laver les blessures par respect pour la beauté résiduelle du corps » afin que la dépouille se présente le mieux possible (Des Aulniers, voir annexe A⁴). Il y avait aussi un désir de protéger l'âme du défunt contre les esprits malins. Sur le plan symbolique, la toilette funéraire permettait aux proches du trépassé de se purifier ; comme le mentionne Luce Des Aulniers, en lavant, on se lave soi-même. Ce rituel était à la base « un geste de respect et d'acquiescement à la réalité de la mort » (Des Aulniers, voir annexe A)

Luce Des Aulniers insiste sur le fait que la proximité du survivant avec le cadavre reste une étape primordiale du deuil :

La bougie d'allumage du deuil, la confrontation primaire à laquelle nous résistons et qui nous fait du tort, c'est précisément ce butoir incontournable du cadavre. Lorsque cette confrontation n'a pas lieu, ce n'est pas seulement la conduite du deuil qui hésite et fait des siennes, c'est le rapport même à la matérialité, à partir de laquelle peut surgir une forme de métaphysique. Pas de physique, métaphysique bancaire. Pas d'affrontement, pas de franchissement, et encore de moins de dépassement. (Des Aulniers, 2010, p. 189)

Le fait de voir le corps inerte de la personne aimée permet de s'affranchir et de prendre « acte de la réalité de la mort » (Des Aulniers, 2010, p.190).

³ L'annexe C (p.70 à 73) consiste en un compte-rendu d'une entrevue réalisée dans le cadre de ce mémoire auprès de Stéphane Crête. Cet artiste est également intervenant et enseignant pour le regroupement *Ho rite*, une école québécoise qui se spécialise sur les rites de passage.

⁴ L'annexe A (p. 63 à 66) consiste en un compte-rendu d'une entrevue réalisée dans le cadre de ce mémoire auprès de Luce Des Aulniers.

De plus, Luce Des Aulniers souligne l'importance pour l'endeuillé de se mouvoir physiquement lors d'un rituel, puisque le principe de réalité s'ancre mieux par le mouvement : « pour que ton cerveau soit mobile, il faut que ton corps soit mobile » (voir annexe A). Autrefois, le cortège funèbre allait de la maison à l'Église, puis de l'Église au cimetière. Cette procession faisait en sorte que la réalité s'imprimait sur le plan sensori-moteur. Les proches du défunt pouvaient mieux entrer dans leur douleur et par la suite, mieux vivre leur deuil. Malheureusement, comme bien d'autres rituels, cette tradition s'est perdue au fil du temps : « Maintenant on n'est plus très physique autour de la mort, ça s'est beaucoup édulcoré » (Des Aulniers, voir annexe A). Les rituels funéraires actuels sont en effet de plus en plus escamotés, laissant le survivant seul avec ses culpabilités et ses remords à l'égard du défunt :

Dans les sociétés dites archaïques, cette culpabilité s'estompe parce que les rites funéraires ont une portée piaculaire efficace : ils déchargent les survivants en assurant au défunt une destinée enviable, celle d'ancêtre intégré dans le cycle ininterrompu de la vie. [...] Mais l'homme occidental a presque perdu le palliatif de ces mythologies et du rituel qui en découle : les conduites funéraires se sont chez nous tellement simplifiées que les endeuillés doivent souvent se prendre en charge tout seuls, leur culpabilité latente ayant toute latitude pour obséder leur inconscient. (Thomas, 1978, p. 54)

Aujourd'hui, peu après le constat du décès à l'hôpital, le cadavre est déposé dans un « sac de plastique » afin d'être acheminé vers un centre mortuaire (Crête, voir annexe C). La toilette funéraire n'est plus une pratique courante. De plus, l'incinération, devenue très populaire de nos jours, évacue l'exposition du cadavre lors de la cérémonie. Ainsi, l'urne remplace la présence de la dépouille. S'il y a exposition du corps, ce ne sont que pour quelques heures. L'absence du cadavre contribue à faire oublier la mort. Selon Des Aulniers, si nous laissons une place aux défunts dans nos rituels, « ils ne reviendront pas, sur le plan de l'imaginaire, nous encombrer par toutes sortes de cauchemars, de syncopes visuelles agressives ou de violences furieuses. » (Des Aulniers, 2010, p.190)

1.3 *Memento mori* : la mort et les arts

Afin de tenter de transcender la mort, l'homme au fil du temps n'a pas uniquement usé de sa créativité à travers les rites, mais bien à travers plusieurs formes d'art. Tel est le cas du *Memento mori*, qui regroupe tout genre artistique ayant pour but d'évoquer la mort. Cette locution latine, signifiant « souviens-toi que tu mourras », rappelle la précarité et la fragilité de la vie pour ceux qui semblent l'avoir oublié. Benjamin Delmotte⁵ définit le *Memento mori* comme un « thème esthétique où la présence envahissante de la mort donne à voir par contraste la fragilité de l'existence et rappelle l'horizon indépassable du trépas. » (Delmotte, 2010, p. 12). Genre particulier de la *nature morte*, les *Vanités* sont une forme de *Memento mori*. Ces peintures sont caractérisées par la présence de nombreux objets inanimés et de certains éléments squelettiques (surtout les crânes). Les livres, les armes et le vin invitent le destinataire à réfléchir sur la vanité des plaisirs terrestres: le savoir, les richesses, le pouvoir et le plaisir des sens. De leur côté, les crânes, les sabliers et les fleurs fanées évoquent la fragilité de l'existence humaine (le sablier représente par exemple, le temps qui passe).

L'art macabre connaît son apogée vers la fin du Moyen-Âge, au XV^e siècle, alors que les charniers à ciel ouvert prolifèrent à cause de la peste et de la guerre. Cette forme d'art écarte le désir d'une ascension divine de l'âme, en revanche, elle se préoccupe de ce qui arrive concrètement au corps : « L'espoir et l'horreur ne se partagent plus entre le paradis et l'enfer, mais entre la vie et la mort, une mort concrète qui transforme les vivants en cadavres puis en squelettes. » (Courtois, 1991, p.109). Luce Des Aulniers mentionne que même si les œuvres macabres sont de nos jours souvent jugées péjorativement, elle les perçoit, de son côté, comme une riposte au vide que l'homme peut ressentir face à la mort :

⁵Benjamin Delmotte est enseignant en philosophie à l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs à Paris.

C'est l'un des fruits de la différenciation dans la mesure où il contribue au maintien et à l'enrichissement des formes créatives qui signent la résistance à la mort-néant. Le macabre n'a aucune prétention d'originalité, il se saisit du vide non pas comme d'un néant à combler compulsivement par une surenchère de signes, mais plutôt comme un espace traversé par une tension assumée et nourrie d'une ampleur symbolique à partager. (Des Aulnier, 2009, p.169)

1.3.1 La sculpture funéraire

Dans le cadre de cette recherche, nous nous intéressons d'abord à la sculpture funéraire. Ces ornements édifiés sur certains tombeaux sont principalement destinés à honorer le défunt, à « rappeler ses hauts faits et ses grandes qualités » (Le Normand-Romain, 1995, p.45). Ces sculptures peuvent d'abord se présenter sous la forme d'un *gisant* qui, apparu au XI^e siècle, se trouvait à représenter le mort dans une attitude horizontale dégageant un heureux et profond sentiment de paix à travers le repos éternel. Sans aucun souci de réalisme, ces « bienheureux », que Philippe Ariès appelle les *beati*, idéalisent l'image des défunts généralement présentés par « des corps glorieux, éternellement jeunes, à l'âge du Christ de la Passion » (Ariès, 1977, p.238). Avec l'éclosion de l'art macabre au XV^e siècle, le *transi*⁶ fait son apparition, représentant « l'effigie d'un mort à l'état de cadavre se décomposant » (Larousse, 2010). La représentation idéaliste de la mort où le trépassé repose en paix, montré sous ses plus beaux attraits est alors remplacée par cette représentation réaliste de la mort, où le corps subit des transformations *post mortem* : « Les vers, la putréfaction et les crapauds remplacent assez brusquement le sourire céleste, le heaume et le hennin. » (Utzinger, 1995, p. 78). Par contre, ces sculptures macabres ne subsistent pas très longtemps; à peine moins d'un siècle. Les hommes préfèrent de loin les *gisants*, ces représentations quiètes des disparus.

⁶ *Transi* ne signifie par seulement « être transpercé par un sentiment de froid » (Larousse, 2010). Ce mot, sous ses diverses définitions, a été un élément déclencheur pour la création de ce mémoire. Nous aborderons son étymologie plus en profondeur au début du quatrième chapitre.

La sculpture funéraire peut aussi se présenter sous la forme d'une allégorie afin de « rappeler ce qui a rendu le mort digne » de son vivant. (Le Normand-Romain, 1995, p.268). Des notions abstraites, telles que la Justice, la Foi ou le Courage, sont représentées sous plusieurs attraits, mettant en scène des êtres humains, des anges ou des objets concrets. L'allégorie de la douleur est l'un des motifs favoris de la sculpture funéraire. Les *pleureuses* en sont de bons exemples : ayant souvent les traits de la femme ou de la fille du défunt, ces sculptures représentent des femmes voilées pleurant la perte de l'être cher, en position de fermeture ou la figure « dissimulée entre les mains » (Le Normand-Romain, 1995, p.141)⁷.

1.3.2 La *Danse macabre*

La *Danse macabre*, autre forme de *Memento mori*, s'est d'abord dévoilée sous forme de drame mimé. Nous avons peu de traces concernant ces jeux scéniques. Seules quelques peintures ou fresques gravées subsistent sur les murs ou les tympans des Églises, des couvents et des cimetières, comme témoignage populaire de ces manifestations. Selon Hélène et Bertrand Utzinger, la *Danse macabre* se définit par :

[...] une suite hiérarchique de personnages entraînés par des morts, ceux-ci étant figurés de façon plus ou moins squelettique, accompagnant chacun d'eux. Un texte, présent ou non ponctuellement, prête des paroles, et au mort, et à sa victime, constituant donc habituellement un dialogue. (Utzinger, 1996, p. 119)

La *Danse macabre* voulait ridiculiser la haute bourgeoisie et tous ceux qui accordent une importance démesurée à l'apparence et à la matérialité. Ainsi, peu importe le rang social, chaque être humain est destiné à mourir et à pourrir sous terre : « L'égalité se fait par la mort, dans la pourriture et les vers, peu importe les beaux habits. » (Utzinger, 1996, p. 238)

La mort n'est pas représentée comme une abstraction. Il ne s'agit pas de la mort, mais bien des morts : des écorchés, des décharnés ou des squelettes. Il s'agit en

⁷ En appendice A (p.74-75), le lecteur trouvera quelques exemples de sculptures funéraires évoquant la douleur.

fait d'une relation qui s'établit entre des corps morts et des corps vivants. Alors que le mort exécute des gestes vifs, le vivant, au contraire, se retrouve dans une dynamique lente, à la limite de l'immobilité : « La Danse macabre, ce défilé, cette procession, où chaque mort gesticulant, gambadant, sautillant, alterne avec un vivant figé, immobile, hiératique. » (Utzinger, 1996, p.227) Les morts dansants traduisent bien l'ironie qui se dégage de cette forme d'art. Les défunts prennent le vivant par le bras ou la taille, ils jouent avec leur linceul ou ils s'amuse à se costumer avec leurs vêtements. Cela traduit la joie méchante qu'ils ont à l'égard du sort étant réservé au vivant. Les vifs, quant à eux, se retrouvant dans une attitude plutôt immobile, semblent se résigner à leur sort sans soupçon de révolte ou de désir de fuite. Seul un petit mouvement de recul est parfois perceptible⁸.

⁸ Voir appendice B (p. 76) pour un exemple de *Danse macabre*.

CHAPITRE II

LA MORT EXPOSÉE SUR SCÈNE

La mort d'autrefois était une tragédie souvent comique où on jouait à celui qui va mourir ; la mort d'aujourd'hui est une comédie toujours dramatique où on joue à celui qui ne sait pas qu'il va mourir. (Ariès, 1975, p. 172)

Le rituel funéraire est intimement lié au théâtre et aurait même contribué à l'émergence de cet art : « Et le pré-théâtre ne peut être né ailleurs que dans ces invocations dramatiques d'une vie, réactivées pas les parents du défunt.⁹ » (Lorelle, 1974, p.59). Marie Laliberté mentionne que le théâtre apparaît comme un antidote « à l'oubli dans lequel nous plonge la mort. » (Laliberté, 1996, p. 36) Le théâtre, ayant un espace-temps propre, permet au spectateur de s'extraire du temps linéaire et ainsi d'échapper momentanément à la mort pendant la durée d'une représentation. Laliberté associe le « Temps artistique » au « Temps sacré » décrit par Mircea Eliade : « Par l'invention d'un temps différent, le temps fictionnel, le temps artistique permet d'entraîner l'être humain hors des contraintes du temps réel, dans le temps circulaire de l'art. » (Laliberté, 1996, p. 35) L'immortalité est donc possible par le théâtre. Selon Yves Lorelle, le théâtre aurait pour objectif de faire revivre les morts; il consiste précisément à « rendre visible l'invisible (les morts, les ancêtres, les dieux). » (Lorelle, 1974, p.14). Tel est le cas du théâtre de Tadeusz Kantor qui, nous le verrons, fait ressusciter les morts sur la scène.

Selon Thérèse Malachy, depuis que la religion perd de plus en plus d'importance en Occident, le théâtre assume les fonctions purgatoires qui lui étaient

⁹ Yves Lorelle fait ici référence à une pratique que l'on retrouve dans presque toutes les civilisations et qui consiste à rendre hommage au trépassé par la personnification de celui-ci lors de la cérémonie funéraire.

traditionnellement dévolues. La scène pourrait donc « fournir une réponse inédite à la hantise de la mort » (Malachy, 1982, p. 40) par ses codes s'apparentant au rituel, tel que son rapport à la collectivité, qui permet aux gens de se rassembler pour écouter une même parole :

Le théâtre peut transcender la réalité concrète pour parvenir, au-delà du fait lui-même, la mort, à faire réfléchir à ce qu'elle est, et à ce qu'elle représente, ce qui s'avère souvent impossible pour l'humain lorsqu'il est confronté à la mort réelle, la sienne ou celle des proches. Le théâtre se libère ainsi de ce poids, et peut montrer la mort afin, comme le fait la cérémonie, de la faire apprivoiser. (Laliberté, 1996, p. 36)

Par ailleurs, Marie Laliberté précise que pour qu'il y ait réflexion chez le spectateur, la mort ne doit pas être présentée comme un élément anecdotique ou comme étant un événement de transition. Elle doit devenir un symbole, puisée à même par les ressources poétiques possibles du théâtre et par son emploi de codes, qui touchent au rituel.

Depuis les tragédies grecques jusqu'à aujourd'hui, la mort sur scène joue généralement le rôle de ressort dramatique. Désignée comme une « mort-événement », elle sert de péripétie, de dénouement ou plus rarement d'exposition. Elle détermine la situation mais ne la définit pas : « Le spectacle de la mort n'a pas souvent occupé le centre d'une scène de théâtre. Autrement dit, la mort a rarement été représentée en situation autonome à l'instar des grands mythes universels. » (Malachy, 1982, p.15) Tel est le cas de la dramaturgie québécoise, où la mort est peu présente. Lorsqu'elle est abordée, elle est souvent présentée comme une simple péripétie. Jean-Claude Germain en fait mention: « Pour que la mort ait un sens, il faut qu'on l'ait appelée. [au Québec], dans les pièces comme dans les films, la mort est toujours un accident. Ça vient de l'extérieur, ça interrompt » (tel que cité par Des Aulniers, 1996, p. 13).

2.1 « Mourir debout », nouveau paradigme de la mort au théâtre

Dans le cadre de cette recherche, nous désirons nous attarder ici à la représentation de la mort au théâtre, plus particulièrement par le corps en scène. Georges Banu nous permet de comprendre l'évolution de la représentation physique de la mort au théâtre en nous proposant de nouveaux modèles dont le procédé de « mourir debout » en scène.

Concrètement et physiquement, nous mourrons généralement dans une position à l'horizontale, soit couchés ou allongés. Ainsi au théâtre en Occident, par mimésis, les personnages meurent surtout de cette manière. Banu fait remarquer que dans les années soixante, le *Living Theatre* brise « le tabou du mort allongé » avec *Antigone*. Les morts, évoqués dans le texte, sont représentés par des corps érigés sur scène, fixés contre une planche. Par une approche antinaturaliste, les morts debout du *Living Theatre* s'affranchissent du cliché de la représentation de la mort. Ce passage de l'horizontale à la verticale dans ce spectacle devient une figure emblématique et influencera nombre d'artistes, dont Thomas Ostermeier avec sa mise en scène d'*Hamlet* (2008) et Andrei Serban avec *Le Roi Lear* (2008). Georges Banu note une évolution importante quant à la représentation de la mort :

Auparavant les morts restaient épinglés comme des mouches frappées par le sort, immobilisées à la verticale. Inventaire du désastre. Cette fois-ci un déplacement se produit : la scène cesse d'être un lieu d'exposition verticale de la mort pour se convertir en lieu de décès vertical. On n'affiche plus les morts debout, mais on meurt littéralement debout. (Banu, 2008, p. 76)

Par cet acte de « mourir debout », le personnage transgresse l'individuel pour atteindre le collectif:

Ce qui semblait être une réplique ultime, constat individuel, prend le sens d'un legs spirituel que le personnage communique non pas étendu sur son lit de mort, mais debout comme s'il entendait livrer par là sa conclusion générale par-delà son destin propre. (Banu, 2008, p. 76)

Le héros, en mourant debout, dépasse sa condition mortelle en clamant une conclusion qui ne concerne pas seulement lui, mais qui concerne tout et chacun: « Parce que prononcée debout et de face, sa dernière réplique, d'individuelle devient universelle et cesse d'être psychologique pour parvenir à une dimension philosophique. » (Banu, 2008, p. 76) Ainsi, par leur adresse directe au public avant de mourir, *Hamlet* et *Lear* ne se replient pas sur leur propre destin, mais dispensent un testament à l'usage des vivants, ils font de nous « des héritiers de leur vérité ultime » (Banu, 2008, p. 77). Le « mourir debout » scénique; cette « noblesse de la verticalité » selon Georges Banu, rejoint alors l'expression métaphorique employée dans le langage courant : « dignité de la fin! » (Banu, 2008, p.77)

2.2 Le Théâtre de la mort de Tadeusz Kantor

Bien que la mort soit généralement considérée comme un événement de transition au théâtre, quelques rares metteurs en scène ont placé la mort au centre de leur dramaturgie, tel que Tadeusz Kantor. Thérèse Malachy mentionne que la mort dans son théâtre devient une véritable situation « vécue, subie et dénaturée ». Vivant non loin du camp de concentration d'Auschwitz, Kantor est témoin de l'extermination d'un peuple et d'une civilisation. Il éprouve alors « l'opacité de la mort » et dans sa matérialité, il est capable de « la faire vivre sur la scène ». (Malachy, 1982, p. 46)

Kantor a certainement été influencé par les idées d'Edward Gordon Craig, son prédécesseur symboliste. Ce dernier, avec l'idée de remplacer l'acteur humain par une *supermarionnette*, avait l'intention de rendre une « divine et heureuse invocation à la mort » (Craig, 2013, p.106). Selon Craig, la mort est synonyme de beauté. Le monde des morts, cet univers mystérieux que l'homme ne peut qu'imaginer, est une matière riche et inspirante pour la création : « ces êtres morts que l'on dit froids et qui, souvent, me semblent plus chauds et plus vivants que ce qui se proclame Vie. Les ombres – les esprits – ont pour moi une beauté et une vitalité bien

supérieures à celles des hommes et des femmes. » (Craig, 2013, p.92) Les hommes vivants, ces créatures inhumaines, ces êtres glacés, capables de bassesses lamentables, ne sont pas dignes d'intérêt au théâtre. En revanche, le monde des morts se définit comme une « vie d'ombre et de formes inconnues où tout n'est pas ténèbres et brouillard, mais couleurs et lumières vives, formes nettes, peuplées de figures étranges, farouches et solennelles, gracieuses et calmes » (Craig, 2013, p.92).

2.2.1 Des corps marqués du « sceau de la mort »

Kantor fut certes attiré par la représentation de la mort au théâtre, mais loin était son ambition de remplacer l'acteur vivant par une marionnette, tel que le préconisait Craig. Toutefois, cette idée d'automate, cette figure d'inertie vraisemblablement marquée du « sceau de la mort » (Kantor, 1977, p.220) devient chez lui un modèle pour l'acteur. Le mannequin est selon Kantor à l'origine du dépassement de la vie. Cet objet, que l'on retrouve souvent en bordure de la culture, est exécuté à l'image de l'homme « d'une manière qui frôle le sacrilège et qui semble illégale » (Kantor, 1977, p.240). L'automate est une manifestation du côté ténébreux, nocturne et révolté de l'activité de l'homme. Ce qui intéresse Kantor dans cet objet, c'est son appartenance à une réalité triviale; c'est un objet vide, « dépourvu de toute signification » (Kantor, 1977, p. 224). Selon lui, ce qui est « dépourvu de prestige » est capable de révéler une qualité supérieure à l'œuvre d'art.

Par un processus de dématérialisation, comme un objet dépouillé de son utilité, l'acteur se met totalement au service de l'œuvre d'art. Jean-Luc Mattéoli explique en ces mots ce désir chez Kantor de dématérialisation du corps de l'acteur: « C'est quand on débarrasse de leur fonction première les corps et les objets, quand ils nous sont aussi étrangers que s'ils étaient définitivement morts ou hors d'usage, qu'on atteint le ready-made : la réalité (de l'acteur, de l'objet), prête à être manipulée. » (Matteolli, 2005, p. 101) L'acteur au théâtre accède à un niveau supérieur par sa

réalité la plus modeste, telle une matière pauvre; à l'image d'un mannequin ou d'un cadavre.

Chez Kantor, le mannequin coexiste avec l'acteur sur la scène par un principe d'assemblage et de collage. Selon Christian Drapron, Kantor procède dans son théâtre à un « appareillage des corps » (Drapron, 1990, p.139). Le mannequin sert en quelque sorte de prolongement immatériel au corps de l'acteur, tel un « organe complémentaire » (Kantor, 1977, p. 220). Avec ces corps amalgamés et fusionnés, Kantor vise non pas à corriger, mais à « entraver, à perturber l'apparente fonctionnalité du corps organisé, à en aggraver les défaillances » (Drapron, 1990, p. 139).

2.2.2 Le mécanisme de la répétition

Kantor ne cherche pas chez les acteurs un engagement émotionnel, d'autant plus qu'il ne leur demande pas de jouer un rôle, mais de rester soi-même. La matière première avec laquelle il s'amuse à transformer, à mortifier et même à dématérialiser est le « fascinant bagage des prédispositions » de l'acteur (Kantor, 1977, p. 160). Les mouvements de ce dernier doivent rester dans une zone profondément humaine, c'est-à-dire que l'acteur œuvre à partir des activités rudimentaires et des manifestations les plus courantes de la vie. Kantor avoue ne pas avoir peur de la monotonie et de l'automatisme du jeu.

Le mécanisme de répétition est alors devenu un véritable langage dans son œuvre. Se traduisant d'abord par la résurrection des morts sur la scène (les défunts répètent pour une deuxième fois une partie de leur vie), le mécanisme de répétition trouve aussi sa signification à travers les actions répétitives commandées par le metteur en scène. Ce mécanisme permet à l'acteur de transcender les gestes quotidiens. Dans *La classe morte* (1975), une femme de ménage répète sans cesse la même action : prendre une serpillère, la mettre dans l'eau pour ensuite laver. Pierre

Restany compare la vérité de ce geste simple à certains effets de musique électronique où l'amorce et la fin du son sont coupées:

Vous vous trouvez alors dans une espèce d'état à la fois d'absurde et de plénitude, parce que certainement par rapport au geste de mettre la serpillère dans un seau, il n'y a rien de plus infiniment transcendant que la durée, que de faire ça tout le temps et que ça ne serve à rien. (Restany, 1990, p. 121)

Par un jeu de l'ordre de la dépense se rapprochant du rituel, l'acteur chez Kantor restitue un *gestus social*. La présence de ce dernier n'exprime pas une plénitude de vie, mais plutôt « une présence sacrifiée » (Drapron, 1990, p. 140). Les gestes quotidiens se transforment en gestes rituels, prenant une toute autre signification. Cette femme de ménage dans *La classe morte* (1975) exécutant ses mouvements de nettoyage d'une « sureté et d'une exactitude propres à une machine à fonctions répétitives » (Kantor, 1977, p.235) s'écarte graduellement de sa fonction première de laver les objets pour laver les personnages : « Cette action de nettoyage comporte un élément rituel : le lavage des acteurs fait penser aux derniers services rendus aux morts. » (Kantor, 1977, p.235). L'exécution de cette toilette funéraire finit par assimiler la femme de ménage à la Mort, et les autres personnages - les vieillards - à une *classe morte*.

2.2.3 Un théâtre des frontières

Pour Kantor, la mort dans son théâtre permet d'abord, de manière formelle, à séparer et à différencier les acteurs des spectateurs :

FACE À FACE avec ceux qui sont restés de ce côté-ci, apparut un HOMME leur RESSEMBLANT TRAIT POUR TRAIT, et qui était cependant, par une espèce d'opération mystérieuse et géniale, infiniment DISTANT, terriblement ÉTRANGER, tel un MORT, séparé par une CLOISON invisible et néanmoins redoutable et inimaginable dont le vrai sens et l'horreur ne nous apparaissent qu'en songe. (Kantor, 1977, p. 241)

Une distance entre le spectateur et l'acteur se crée, analogue à la relation existante entre les vivants et les morts. Par cette opération mystérieuse qui

positionne l'acteur du côté de la mort, Kantor désire provoquer un instant de bouleversement, un « saisissement métaphysique » (Kantor, 1977, p.242) chez le spectateur, comme si ce dernier voyait cet homme sur la scène pour la première fois :

Quand on voit dans la rue un homme tomber sous l'effet d'une mort subite, il s'établit entre lui et l'observateur une cloison que celui-ci ressent pour la première fois, et c'est pour la première fois qu'il voit cet homme. Et tel est le cas de l'acteur, cet être qui nous ressemble trait pour trait et qui est en même temps infiniment étranger, derrière une cloison infranchissable. (Kantor, 1977, p.242)

Kantor voit dans la relation qu'entretiennent les hommes vivants avec les morts, un rapport particulier, déroutant et attirant à la fois. Selon son expression, les morts éveillent la surprise, comme si nous les voyions pour la première fois; ils sont exposés à l'étalage « dans une cérémonie ambiguë : honorés et rejetés à la fois » (Kantor, 1977, p.224). Cette relation, il veut la retrouver entre les acteurs et les spectateurs.

Kantor aime beaucoup jouer avec les contrastes: l'animé côtoie l'inanimé, les hommes côtoient les mannequins, l'immobilité côtoie le mouvement et la mort côtoie la vie. Dans ce théâtre de la limite et des frontières, les personnages sont ambigus, touchant à la fois le pathétique et le caricatural. Dans la pièce *Wielopole-Wielopole* (1980), le metteur en scène fait apparaître son père, soldat qui fut tué à la guerre. Il aurait été facile d'idéaliser son image, mais Kantor choisit plutôt de la corrompre en le représentant sous la forme d'un militaire spectral « parfaitement grotesque, terreux, aux gestes mécaniques et trépidants » (Scarpetta, 1990, p.50). Scarpetta souligne le « détachement amusé au cœur de l'horreur sacrée » (Scarpetta, 1990, p.51) du théâtre de Kantor, où le blasphème touche le sacré et où le banal touche le sublime.

Kantor crée des tensions, des ambivalences, des ambiguïtés. Il souligne les contrastes et pousse les désaccords, faisant de son théâtre à la fois une fosse à ordures et un havre d'éternité : « Je crois qu'un tout peut contenir, côte à côte, barbarie et

subtilité, tragique et comique grossier, qu'un tout naît de contrastes, et plus les contrastes sont grands et plus tout est perceptible, concret, vivant. » (tel que cité par Banu, 1990, p.134) Kantor a d'ailleurs la ferme conviction que le concept de vie ne peut être réintroduit en art « que par l'absence de vie » (Kantor, 1977, p.218). Les corps en convulsion, faisant partie du peuple des morts, font alors réfléchir le spectateur sur sa condition humaine et mortelle.

2.3 La « danse des ténèbres »

Kantor n'est pas le seul à faire usage de la scène pour franchir les frontières. Tel est le cas du butô, forme scénique orientale incontournable quant à l'incarnation de la mort par le corps en scène. Dans la pensée japonaise, la frontière entre les deux mondes n'est pas tout aussi distincte qu'en Occident, les âmes des morts côtoient les vivants: « Il n'existe ni coupure dans l'espace ni coupure entre être et ne pas être » (Aslan, 2002, p. 21). La scène, même si elle est dénudée de décor, n'est pas vide. Les acteurs de butô dansent avec les âmes des défunts.

Plus encore, Hijikata Tatsumi, père fondateur du butô, mentionne que les morts sont ses professeurs de butô et que sa sœur disparue « venait dans son corps pour lui dicter sa danse » (Aslan, 2002, p. 22). Le danseur ne s'exprime pas à travers sa propre personne; il doit s'effacer pour danser avec son cadavre. Le danseur de butô est un corps vide qui ne demande rien et qui n'exprime rien. Il se laisse plutôt envahir par les âmes des morts : « Le butô, par ses gestes hésitants, parfois convulsifs, tendus, organiques, laisse deviner la présence d'un autre corps en gestation dans les ténèbres. » (Bouillet, 2003, p. 38). Ce n'est pas un corps qui parle, mais plutôt un corps qui écoute, toujours sensible à savoir où le prochain mouvement le mènera. Danser demande donc de prêter son corps: « Tel un passeur, le danseur butô n'exprime pas mais, simplement, fait exister. » (Bouillet, 2003, p. 38). D'une part, le danseur fait apparaître ces présences invisibles à travers son corps, d'autre part, il révèle son intériorité.

Kobayashi Masayoshi définit en effet le butô comme une expérience intérieure de la mort. Les mouvements du danseur ne sont non pas projetés vers le dehors, mais ils reflètent plutôt « l'intensité d'une force concentrée au-dedans » (Masayoshi, 1985, p. 77) Évoluant dans une lenteur singulière, cette « danse des ténèbres »¹⁰ plonge le spectateur dans un monde « où le temps ralentit, où l'espace s'emplit de présences invisibles, où le silence se densifie » (Aslan, 2002, p. 18) Le danseur, tel un « cadavre qui bondit de toutes ses forces », est selon Jean-Jacques Roubine à la recherche d' « une humanité aux portes de la mort » (Roubine, 1987, p.86).

¹⁰ Traduction d'*ankoku-buto*, terme employé par Hijikata Tatsumi pour définir cette forme de danse.

CHAPITRE III

LES ARTS DU MIME : UNE HISTOIRE DE MORTS

Le théâtre de Kantor reste une référence importante de ce mémoire; surtout en ce qui a trait aux différents principes des actions physiques élaborés dans le chapitre précédent. Par ailleurs, en ce qui concerne l'articulation du corps, cette recherche s'est beaucoup inspirée des fondements du mime corporel dramatique.

Même si leurs démarches artistiques se distinguent, Tadeusz Kantor et Étienne Decroux¹¹ ont tous deux été influencés par le concept de la *supermarionnette* d'Edward Gordon Craig. Alors que Kantor est charmé par le concept *craigien* de rendre hommage à la mort et celui de prendre pour modèle le mannequin, Decroux, quant à lui, rend le corps de l'acteur à l'image de la marionnette idéale :

1. Si la marionnette est au moins l'image de l'acteur idéal, il faut donc essayer d'acquérir les vertus de la marionnette idéale.
2. Or, on ne peut les acquérir qu'en pratiquant une gymnastique adéquate à la fonction escomptée et cela nous conduit au mime dit corporel. (Decroux, 1963, p.22)

L'artiste mime, cet « acteur de bois » selon Decroux, n'est pas seulement limité à bouger à l'image d'une marionnette. Celui-ci sera également appelé à révéler son intériorité, tout comme le danseur de butô. Par ailleurs, en retraçant l'histoire du mime ainsi que de ses fondamentaux, il appert que l'idée de la mort entretient un lien étroit avec cet art du mouvement.

¹¹ Étienne Decroux (1898-1991) est considéré comme le fondateur du mime corporel dramatique.

3.1 Le « mime funéraire »

Depuis que l'humanité existe, les cérémonies funéraires gardent la trace d'un art du mime totalement intégré au rituel. Lors des pompes funèbres de la Rome antique, des *pleureuses* - un cortège de femmes engagé par les proches du défunt - venaient se plaindre avec ostentation afin de soutenir la famille éplorée. Selon Yves Lorelle, ces dernières utilisent des techniques gestuelles très précises et demeurent des professionnelles « du mime du sentiment (mime affectif) » (Lorelle, 1974, p. 59).

Selon Lorelle, cette mimétique « de libération nerveuse » se poursuit à travers les époques et les cultures. Depuis des siècles, lors des enterrements en Nouvelle-Guinée, un membre de la communauté imite les gestes connus du défunt en étant poussé « par la nécessité de faire revivre quelque chose des actions de l'homme qui est mort » (Lorelle, 1974, p. 60). Durant ces simulacres funéraires, l'acteur et les assistants de la cérémonie se barbouillent le visage de kaolin, sorte d'argile blanche. Yves Lorelle fait remarquer que ce maquillage blanc et livide, associé à la couleur de l'Autre monde, est « une des premières manifestations du maquillage des Pierrots » (Lorelle, 1974, p. 60). Cela dit, la pantomime sous le visage du célèbre Pierrot¹² connaît elle aussi une relation étroite avec la mort.

3.2 Pierrot, figure de la mort

La physionomie du personnage de Pierrot se présente en général sous une apparence spectrale; son silence, son visage blanc, ses grands habits de soie et son allure lunatique en témoignent. Selon l'essayiste et mime Daniel Dobbels, le poète Baudelaire voyait dans cette figure emblématique du mime une « présence

¹² Le personnage de Pierrot est encore de nos jours largement associé aux arts du mime. Popularisé au XIX^e siècle par Deburau, le visage blanc de Pierrot réapparaît un siècle plus tard à travers le célèbre personnage de Bip, créé par Marcel Marceau. En revanche, nous verrons qu'Étienne Decroux se dissocie complètement de cette figure incontournable au visage blanc en créant un art du mime dramatique beaucoup plus abstrait.

inquiétante, fantomale et mortifère » (Dobbels, 2006, p. 23). La personnification de Pierrot est, nous le verrons, teintée de l'histoire des hommes qui l'ont incarné.

Jean-Gaspard Deburau (1796-1846) est l'artiste ayant le plus popularisé ce personnage au visage blanc : « Jusqu'à lui, le type avait survécu tant bien que mal, [...] mais ce n'était plus qu'une silhouette sans chair, un contour vide, un stéréotype à la recherche d'une âme. Or cette âme, c'est avec Deburau que Pierrot va la retrouver. » (Lever, 1987, p. 50) Son Pierrot, s'éloignant de l'original *Pedrolino* de la *commedia dell'arte*, se définit par « un ange déchu tombé d'un rayon de lune, blafard et transi comme elle » (Lever, 1987, p.52). Ce personnage s'énonce comme une métaphore de l'absence, appartenant au monde de l'ombre. Son silence le transporte dans un tout autre univers, hors du temps et de la vie quotidienne.

Alors qu'il fait sa rentrée dans la troupe de théâtre des Funambules, Deburau assène en 1836 un coup de canne sur le crâne d'un jeune apprenti qui l'avait insulté. Malheureusement, le jeune homme succombe à sa blessure. Deburau est disculpé de toute accusation, mais son meurtre le hantera jusqu'à la fin de ses jours et altèrera profondément la manière dont il interprète son personnage. Michel Bertrand, directeur des Funambules, en fait le constat : « Ce mort ralentira son jeu et figera davantage son rire déjà glacé. » (tel que cité par Dobbels, 2006, p. 107) Depuis ce drame, le personnage de Pierrot est capable de tous les crimes. Il accomplit ses méfaits avec une grâce féline et « [...] en profite pour flanquer des taloches au cadavre, car autant il se montre servile devant ceux qu'il redoute, autant il aime à frapper ceux qui sont à terre. Il s'acharne sur les morts, mais il tremble de les voir ressusciter. » (Lever, 1987, p. 52)

Deburau meurt à l'âge de 50 ans de l'asthme qui l'étouffait depuis des années. Suivant Deburau aux Funambules, Paul Legrand (1816-1898) interprète Pierrot avec des spectacles de pantomime manifestement macabres. Le Pierrot de Paul Legrand

évacue complètement la comédie : il évince ce qui restait encore de l'ancienne farce du Pierrot de son prédécesseur pour se transformer en héros tragique:

Sa physionomie mobile, expressive, excellait à rendre la terreur, le désespoir, l'effarement, la mélancolie. Les titres de ses principaux succès, *Pierrot valet de la mort* ou *Pierrot pendu*, disent assez que le comique avait définitivement cédé la place au morbide. (Lever, 1987, p. 53)

Le destin des successeurs de la pantomime n'est pas plus reluisant. Le marseillais Louis Rouffe (1849-1885) avait l'intention de faire de la pantomime un art du silence en soi où chaque mot serait remplacé par le geste. Il meurt avec son ambition à l'âge de 36 ans. Séverin (1863-1930), un de ses élèves, affirme qu'une avalanche de malheurs se produit après la mort de Rouffe: Licou, compagnon de Séverin, meurt de la tuberculose à 26 ans. Une ombre funèbre s'abat sur les mimes : « Et la rumeur se répand qui veut que la poudre blanche que les mimes aspiraient pour faire le masque soit la cause de la mort prématurée de tous les mimes qui tenaient l'emploi de Pierrot ». (Dobbels, 2006, p.132) Ainsi donc, celui qui se veut mime se retrouve face à l'éventualité de la mort; face à un art précaire et fragile dont le destin funeste guette chacun de ses adeptes :

On le brigue pour ses talents protéiformes, mais dont on pressent la fin. Et il inquiète parce que cette mortalité laisse voir que la mort agit à travers son jeu, que la mort elle-même est protéiforme – et que le mime avant d'en être le rêve incarné en est d'abord le fuyant présage. Alors le pauvre homme qui rêve d'être roi d'une pantomime se retrouve seul avec et devant la mort. (Dobbels, 2006, p.38)

Sous le costume de Pierrot se cachent les fantômes et les corps morts de tous ceux qui l'ont interprété. Les Pierrots qui succèdent Deburau sont incapables d'enlever au geste la pesanteur que la mort a laissée sur ce personnage au visage blanc : « Quand la souquenille est enfilée, le mime se voit contraint de supporter impunément les suées d'organe qui le transissent : suées froides ou brûlantes » (Dobbels, 2006, p. 111). Daniel Dobbels compare ainsi le visage de Pierrot à un

« masque mortuaire pris sur la vie même d'un visage » (Dobbels, 2006, p. 112). Celui qui se veut mime se retrouve donc à composer une œuvre morbide.

3.3 Le mime corporel dramatique et la mort

Profondément marqué par son passage à l'École du Vieux Colombier, Étienne Decroux décide pour sa part de s'écarter complètement de la tradition de la pantomime du XIX^e siècle popularisée par le personnage de Pierrot. Avec Decroux, il n'y a plus de place à la gesticulation et aux charades comme le faisaient les artistes de la pantomime de l'époque: « Expliquer par des gestes ce que les mots sont seuls à pouvoir dire sans peine, ce serait notre art? Le mime n'est pas une devinette. » Decroux refuse de « traduire en mime le développement d'une pièce parlante » (Decroux, 1963, p. 126) L'art du mime corporel serait plutôt une manière de retrouver l'essence du théâtre pour délivrer le jeu de l'acteur de ses artifices en découvrant le corps et ses possibilités d'évocation. Par ailleurs, le mime avec Decroux connaît également un rapport étroit avec la mort.

3.3.1 Du visage blanc au visage voilé

Au contraire de la pantomime classique qui privilégie les expressions faciales, Étienne Decroux demande à ses acteurs d'engager « le gros » du corps au détriment des membres. Il conçoit ainsi une hiérarchie des organes d'expression : « le corps d'abord, bras et mains ensuite, enfin, visage » (Decroux, 1963, p. 89) Selon Decroux, le corps est toujours vrai lorsqu'il se meut: « Le corps n'est jamais indécent. Quand le corps joue – sportif, ouvrier -, il peut aller jusqu'à l'extrême sans indécence » (tel que cité par Leabhart, 2003, p. 376). Le visage quant à lui en est incapable puisque ce dernier ment très facilement et peut dévoiler plus que l'acteur ne le voudrait: « Il suffit de peu de chose pour rendre un visage parfaitement obscène. » (tel que cité par Leabhart, 2003, p. 376).

Pour redonner la primauté au corps, il abstrait le visage. Ainsi, lors des exercices ou de représentations, il demande à ces acteurs de recouvrir leur visage d'un voile. L'utilisation du voile est probablement un héritage de sa formation d'acteur à L'École du Vieux Colombier où il a découvert le masque neutre sous l'égide de Jacques Copeau: « À l'encontre des masques chinois, le nôtre était inexpressif. Le corps était aussi nu que la décence le permettait. Mesure indispensable. Car le visage annulé, le corps n'avait pas trop de tous ses membres pour le remplacer. » (Decroux, 1963, p. 17-18)

Decroux préconise le voile plutôt que le masque parce qu'il ne fige pas le visage dans une expression, même neutre. Le voile respire tout en permettant de redonner au corps toute son éloquence. Étrangement, si on se réfère aux photographies et filmographies de l'époque, ce voile blanc et léger qui recouvre le visage de Decroux et de ses mimes-acteurs n'est pas sans rappeler le linceul.

Lorsqu'ils ne sont pas voilés, Decroux demande à ses acteurs de garder une certaine neutralité dans le visage. Loin de l'idée de vouloir aseptiser le jeu de l'interprète, cette requête permet plutôt d'éviter que ne transparaissent, à l'insu de l'acteur, l'effort demandé par les muscles du corps. Decroux compare cette neutralité du visage à l'image de la figure d'une personne qui rend son dernier souffle. Par la sérénité et la tranquillité qui s'en dégagent, la détente des muscles faciaux du trépassé (avant que ce dernier ne soit atteint de la rigidité cadavérique) est un modèle pour l'acteur qui désire s'exprimer par le corps : « Et j'affirme que rien n'est plus beau qu'un cadavre. Vous prenez un homme qui a été toute sa vie envieux, sirupeux, calculateur, menteur. Son visage vous est insupportable. Mort, il a toute la noblesse d'un pharaon. » (tel que cité par Leabhart, 2003, p. 376). On y reconnaît une citation de Stéphane Mallarmé, que Decroux aimait évoquer : « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change. » (*Le Tombeau d'Edgar Poe*, 1876)

3.3.2 Géométrie corporelle : un corps segmenté

La pratique de son art menée sur plus de soixante ans a permis à Étienne Decroux d'élaborer une technique rigoureuse. Celle-ci est basée sur l'apprentissage d'un vocabulaire dramatique permettant à l'acteur d'acquérir une véritable maîtrise des langages du corps. Il s'inspire, entre autres, de l'anatomie et de la géométrie pour articuler le corps. La grammaire *decrousienn*e segmente d'abord le corps en organes distincts. Ces fragments du corps ainsi délimités sont isolés et l'acteur apprend à les bouger indépendamment les uns des autres. Étienne Decroux compare ces segments du corps aux notes d'un clavier. L'acteur-mime pratique sa gamme afin d'être en contrôle de son corps, tel un musicien qui maîtrise son instrument. Ce travail de segmentation des organes, ce « jeu localisé où les parties du corps jaillissent comme des syllabes » (Benhaïm, 2003, p.120), permet à l'acteur par la suite d'utiliser son corps dans ce que Pascale Tison nomme « une sorte de liberté stratifiée » (Tison, 1993, p.13). L'acteur se voit acquérir une habileté et une précision dans l'exécution de ses gestes. L'objectif final est de surpasser la technique au point que cette dernière ne paraisse plus : « Si Decroux a toujours exigé autant de travail et de ses acteurs et de lui-même, c'est pour aboutir à cette parfaite facilité d'exécution qui permet de transcender la technique. » (Benhaïm, 2003, p. 341)

Plus encore, chaque segment du corps se voit attribuer une capacité d'évocation différente selon le plan géométrique adopté et sa qualité dynamique (ou « dynamo-rythme » énergie-vitesse). Quand l'acteur-mime arrive à contrôler les segments dans chacun des plans, il est en mesure de les agencer selon des « organes-lignes », telle qu'une inclinaison successive des organes *en courbe* ou *en annelé*, principe d'anneaux accrochés les uns aux autres et qui inclinent pour former un arc ou telle qu'une inclinaison simultanée des organes *en bâton* (segments maintenus droit et qui forment une ligne ou un axe).

Selon Claire Heggen¹³, cette segmentation du corps a un rapport avec la mort. Decroux a travaillé sur l'édification du mime corporel après la Première Guerre mondiale. Heggen pense que ce dernier fut influencé par les corps mutilés, estropiés et écorchés des champs de bataille. Cette façon de disséquer différentes parties du corps pour en reconstruire de nouvelles « est en relation avec la guerre, avec la mort, avec la segmentation des corps, avec les corps fracassés, avec les corps à reconstruire. » (Heggen, voir annexe B¹⁴) Les divers organes du corps qui évoluent géométriquement selon un ordre et un rythme établi en mime corporel se distinguent d'une gestuelle « humaine ». C'est une manière de bouger qui est plutôt contre la nature de l'homme, comme s'il y avait « quelque chose qui ne circule plus normalement » (Heggen, voir annexe B). Souvenons-nous que Decroux voulait développer un art qui donne à l'acteur la possibilité de mouvoir son corps à l'image de la *supermarionnette* de Craig. Decroux propose ainsi un art poétique du corps qui surpasse la condition humaine. En ce sens, Claire Heggen pense que cet art du mouvement rejoint le monde des morts : tel le passage d'un corps vivant à un corps mort, le corps du mime se transforme en quelque chose qu'on ne connaît pas.

3.3.3 La statuaire mobile

L'art du mime *decrouzien* est aujourd'hui riche d'un répertoire composé, d'un large éventail de « marches de style », de « grandes figures »¹⁵ et de mimographies. Cette technique n'a pas comme objectif d'imiter l'esthétique ni le style de Decroux,

¹³ Claire Heggen a étudié le mime avec Étienne Decroux pendant plus de quatre ans. En 1983, elle fonde avec Yves Marc la compagnie du Théâtre du Mouvement où elle est à la fois metteuse en scène et interprète. Cette dernière s'intéresse également au jeu marionnettique et au rapport du corps et de l'objet. En plus de donner des stages à l'International, elle enseigne à L'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette à Charleville-Mézières.

¹⁴ L'annexe B (p. 67 à 69) consiste en un compte-rendu d'une entrevue réalisée dans le cadre de ce mémoire auprès de Claire Heggen.

¹⁵ Les « grandes figures » permettent à l'acteur-mime de mettre à l'épreuve ses connaissances techniques dans l'interprétation d'une courte forme. Des actions humaines, concrètes ou abstraites y sont explorées et décortiquées, telles que les « prises et poses d'objets », les désignations, les contrepoids ou les prières.

mais plutôt, comme le mentionne Aline Gélinas, d'avoir « l'expérience intime de la dramaturgie poétique de ce mime moderne » (Gélinas, 1993, p. 68). Étienne Decroux œuvre d'abord avec des réalités concrètes, telles que le registre de jeu qu'il nomme « l'homme de sport », où le contrepoids et l'effort physique sont incarnés. Il explore par la suite des réalités plus abstraites, tels que le style méditatif où le contrepoids devient fictif (on soulève et transporte des idées) ou un style de jeu plus énigmatique « l'homme de songe », qui s'apparente à l'inconscient. Ce passage du concret à l'abstrait permet au mime d'évoluer vers un discours poétique capable de révéler l'intériorité.

L'art du mime veut d'abord exprimer avec le corps le monde de l'affect et des pensées: « Ce que Freud vous fait dire, le mime nous le fait faire » (Decroux, 1963, p.155) Pour Decroux, le grand projet du mime est de réaliser un portrait de l'âme. L'acteur doit travailler avec un corps « porteur de sens », un corps habité par un état. Pour cela, il doit y avoir une interrelation constante entre le corps et l'esprit, tel un vase communiquant. Le corps est l'enveloppe de l'esprit. Quand la tête s'incline, c'est l'âme au complet qui s'incline : « Le corps est un gant dont le doigt serait la pensée. [...] Notre pensée pousse nos gestes ainsi qu'un pouce de statuaire pousse des formes ; et notre corps, sculpté de l'intérieur, s'étend. Le mime est à la fois statuaire et statue. » (Decroux, 1963, p. 30)

Étienne Decroux s'est largement inspiré de l'art de la statuaire afin d'édifier les principes de son art : « La statue ce n'est pas un mime avec son corps, mais c'est quand même quelque chose : elle a une attitude. [...] Cette statue, il fallait la faire bouger, car elle est une exhortation et on a envie d'en faire autant. » (tel que cité par Pezin, 2003, p. 104) Selon Decroux, la sculpture porte en elle la trace du mouvement. C'est cette représentation du dynamisme à travers l'immobilité qui l'a mené à développer la « statuaire mobile », style de jeu qui, selon Corinne Soum, est le plus spécifique du mime corporel. La « statuaire mobile » permet de révéler l'intimité de

l'être par ce désir de vouloir animer les « attitudes prises dans la pierre des statues » (Soum, 2003, p.415) :

La statuaire mobile met du mouvement là où il n'y en a pas, c'est le portrait de l'intérieur, nous révèle Decroux : « Quelqu'un incline la tête et reste en apparence statique, mais de l'extérieur seulement, car à l'intérieur il appuie, il a une tendance, et la « statuaire mobile » va raconter par un mouvement cette aventure de la pensée ». Quelle pensée? Toutes, la question n'est pas là. C'est l'idée que le phénomène même de la pensée puisse être matérialisé par un trajet effectué par les différentes parties du corps qui séduit Decroux. (Soum, 2003, p. 415)

Afin de réaliser ce portrait de la pensée, Étienne Decroux demande à l'acteur de créer une distance avec sa personne. Le « moi » scénique est un « moi » artistique : « L'artiste doit montrer son œuvre sans montrer sa personne » (Decroux, 1963, p. 118). Sur scène, l'acteur n'a pas le choix de faire corps avec son œuvre, contrairement à d'autres formes artistiques où l'auteur n'a pas à montrer sa personne, telles que la peinture et la sculpture. L'acteur-mime s'efface derrière la grandeur du mouvement: « le faire distrait de l'être [...] le mouvement distrait de la forme » (Decroux, 1963, p. 117). Plus le mouvement prend de l'importance, plus celui-ci abstrait la personne physique. Le spectateur regarde donc davantage le mouvement du corps que le corps de l'acteur lui-même.

Decroux demande à l'acteur d'être à la fois « sujet » et « objet d'art », c'est-à-dire qu'il s'expose en tant que sujet, mais d'un autre côté il s'abstrait en étant un objet au service de l'art. Selon Claire Heggen, l'interprète se voit alors incarner un rapport à la mort puisque cet éloignement du « moi » devient une sorte de mise à mort de son individualité. L'acteur fait mourir une partie de sa personne afin de mieux servir l'œuvre :

Quand on est objet d'art en quelque sorte, on est objectivé, c'est une manière de mourir à soi-même. On devient un objet. C'est une hypothèse qui est séduisante artistiquement, mais au niveau de l'humanité de la personne, cela peut être dérangeant, plus que dérangeant d'ailleurs, comme une fascination morbide. (Heggen, voir annexe B)

Cette distance par rapport à soi est créée par « la formalisation des corps (entre organicité et géométrie), les rapports des lignes et les dynamiques » (Heggen, 2003, p. 427) Sa technique fondée sur une approche analytique et géométrique permet cette structuration du corps tout en abstrayant la personne.

3.3.4 Déséquilibre avant la chute finale

Jean-Louis Barrault, le premier mime-complice d'Étienne Decroux, croit qu'il y a un rapport étroit entre la mort et le mime. Il met en scène en 1935 une pièce intitulée *Autour d'une mère* inspirée du roman *Tandis que j'agonise* de William Faulkner¹⁶, dans laquelle il mime et personnifie la mort de la mère. À travers la notion du « mime tragique », Barrault dira que l'acteur-mime doit se trouver dans un « état de mise à mort permanente » (Barrault, 1959, p. 76) :

Quel est ce monde intérieur qui m'a été confié pendant mon existence? Un monde fragile qui ne peut pas vivre par lui-même, un monde...mortel. Dès que je me suis trouvé en possession de ce monde intérieur, j'ai été mis à mort. Ma vie est une mise à mort. Mes conduites seront donc une lutte contre la mort, une lutte contre la montre, une lutte contre le temps. Un seul mot d'ordre doit être lancé dans ce monde intérieur qu'est le corps : retarder l'heure de capitulation, retarder l'« heure de vérité ». Dès lors, depuis l'extrême pointe des cheveux, jusqu'à la pointe de l'orteil, toutes les parties de ce corps sont mises en état d'alerte. (Barrault, 1959, p. 79)

Selon Jean-Louis Barrault, le « mime de vérité » réside dans la position tragique de l'homme qui lutte contre sa propre mort. Cette conscience mortelle avec laquelle l'acteur se retrouve, aussi vertigineuse soit-elle, positionnera ce dernier jusqu'aux confins du déséquilibre.

¹⁶ La compagnie Omnibus à Montréal s'est également inspirée de ce roman de Faulkner dans la pièce *En terre, là bas* (1998). Cette œuvre raconte l'histoire d'Addie Bundren qui, vivant dans une ferme au Mississippi, attend que son cercueil soit prêt pour mourir. Son mari et ses cinq enfants devront par la suite transporter son cadavre -devenu bien encombrant- jusqu'au cimetière qui se trouve dans un autre village, selon ses volontés.

Cet équilibre altéré du corps auquel Jean-Louis Barrault fait référence est propre au mime corporel¹⁷. Decroux demande à ses acteurs de vivre l'instable; d'engager le poids du corps là où la verticalité est menacée. Ainsi, le corps lutte pour rétablir les équilibres compromis et l'acteur éveille de nouvelles « alarmes corporelles » : « le corps est si désarmé, que des muscles insoupçonnés, parce qu'en sommeil depuis notre naissance, se réveillent pour donner l'assaut à ce déséquilibre comme font les globules blancs quand de nouveaux microbes sont signalés. » (Decroux, 1963, p. 98). Le déséquilibre du corps dilate la présence scénique. La position précaire de l'acteur rend ce dernier plus vulnérable et de ce fait, plus vivant. Selon Barrault, l'acteur prend conscience de sa chute, de sa propre mort dans cet état de déséquilibre corporel.

3.3.5 Immobilité : vie et mort du mouvement

L'état d'équilibre instable n'est pas le seul principe que Decroux préconise à travers l'édification de son art. Celui-ci place l'immobilité au centre de ses principes fondateurs. Decroux enseignait « l'art de ne pas faire de gestes et la manière de n'en pas faire ». S'immobiliser est un art en soi que l'on doit maîtriser. Il ne suffit pas de ne pas bouger, « il faut vouloir ne pas bouger [...] L'immobilité est un acte, et en l'occurrence passionné. » (Decroux, 1963, p. 105) Il cite d'ailleurs Charlie Chaplin afin de définir son art : « Le mime c'est l'immobilité ».

Dans la mesure où le mime est avant tout un art du mouvement, cette affirmation peut sembler paradoxale. En fait, le mouvement se définit par l'immobilité qui le suit et celle qui le précède. L'immobilité donne vie au geste : elle marque le commencement et la fin d'une action. Guy Benhaïm ajoute que

¹⁷ Eugenio Barba appuie cette idée telle que Decroux le conçoit: « La vie de l'acteur, en effet, se fonde sur une altération de l'équilibre » (Barba, 1993, p.43) Barba ajoute que l'acteur intervient dans l'espace avec un « équilibre de luxe », c'est-à-dire un équilibre qui n'est pas naturel, un équilibre « complexe, apparemment superflu et qui coûte beaucoup d'énergie » (Barba, 1993, p.44).

l'immobilité donne une individualité à chaque geste en les isolant les uns des autres, en traçant « des frontières temporelles précises entre les mouvements » (Benhaïm, 2003, p. 347)

Par ailleurs, Eugenio Barba affirme que l'action de s'immobiliser demande à l'acteur beaucoup plus d'efforts que de bouger : « Le corps devient chargé d'énergie, parce qu'à l'intérieur de lui, il établit une série de différences de potentiel qui rendent son corps vivant, fortement présent, même avec une apparente immobilité. » (Barba, 1995, p. 96) Cet état est provoqué par ce que Barba appelle le « jeu des oppositions », où des tensions de forces opposées dans le corps agissent simultanément. L'acteur s'arrête donc dans son mouvement, mais il continue de s'activer intérieurement. Pour Barba, l'immobilité, qu'il appelle également le *sats*, est une préparation dynamique au mouvement; c'est un élément de transition et de suspension de l'énergie :

C'est le moment où l'action est pensée/agie par l'organisme tout entier qui, même dans l'immobilité, réagit par des tensions. C'est l'instant où l'on est décidé à faire. Il se produit alors un investissement musculaire, nerveux et mental tendu déjà vers un objectif; une tension et une concentration d'où jaillira l'action; un ressort sur le point de se déclencher. (Barba, 2004, p. 96)

Le *sats* pourrait se définir comme une petite décharge qui, avec une accumulation d'énergie, engage le corps tout entier. C'est l'élément déclencheur et l'impulsion première de l'action. Étienne Decroux, quant à lui, évoque le mouvement intérieur de l'acteur lorsqu'il est en arrêt de mouvement : « C'est l'immobilité mobile, la pression des eaux sur la digue, le vol sur place de la mouche arrêtée par la vitre, la chute différée de la tour qui se penche et se retient. Ainsi qu'on bande un arc avant d'avoir visé, l'homme à nouveau implose. » (Decroux, 1963, p. 71) Alain Rey définit l'esprit du mime comme étant « contraire à toute tranquillité : il fait de l'immobilité même une tension, du vide une attente, du silence un cri ou un écho. » (Rey, 1987, p.13)

En 1982, Claire Heggen s'est penchée sur la représentation de la mort dans un solo intitulé *Im-mobile*. Dans cette mimographie inspirée du *Livre des morts* de l'Égypte ancienne, Heggen présente une dame qui meurt sur le banc d'une gare de train dans l'indifférence générale des passants. À travers ce corps immobilisé par la mort, Claire Heggen souhaitait trouver du mouvement dans l'immobilité; elle voulait trouver ce qu'il y a de vivant dans la mort. Ainsi, à partir de ce cadavre retrouvé sur un banc, Heggen recrée la vie de cette dame morte dans l'oubli: « Quand j'ai créé *Im-mobile*, pour moi il y avait de la mobilité dans l'immobilité. » (Heggen, voir annexe B) L'immobilité est certainement en lien avec la mort: « En quelque sorte, c'est stupéfiant de voir l'immobilité, c'est inhumain. Le fait de sidérer un mouvement, de sidérer un corps, ce n'est pas normal. La vie est mouvement.» (Heggen, voir annexe B) Si l'anthropologue Luce Des Aulniers considère l'immobilisme comme un « symbole universel de mort » (2007, p. 24), Didier Anzieu affirme qu'« immobiliser son corps pour penser autrement, c'est s'exposer à une expérience intérieure de la mort. » (Anzieu, 1981, p. 158)

La mort au théâtre est souvent incarnée par l'inertie, qui n'est que l'abandon de son propre poids à la gravité. Selon Claire Heggen, l'inertie apporte une dimension particulière sur le plan de l'expression corporelle. Dans le domaine du mime et de la marionnette, celle-ci reproche souvent aux artistes de trop bouger : « ce qui est intéressant [...], c'est de ne pas tout le temps être activiste. » (Heggen, voir annexe B) La manipulation d'un corps inerte permet de produire des mouvements en utilisant simplement la gravité d'un bras qui tombe ou d'un corps qui tourne sur lui-même par exemple. Pour Heggen, ce qui est normalement inanimé trouve ainsi sa mobilité.

Étienne Decroux accorde également une grande importance à l'imprévisibilité de l'immobilité. Ce dernier fait le parallèle étonnant entre une immobilité fulgurante et le moment inattendu de la mort. Decroux citait souvent cet aphorisme de Jacques Bénigne Bossuet à propos des *Méditations sur l'Évangile* (1839): « Nul ne sait

quand le voleur viendra! ». L'imprévisibilité de la mort éveille des alertes sensorielles jusqu'alors insoupçonnées : « Savoir qu'on est mortel nous alarme assez peu, on s'alarme beaucoup à l'instant du mourir » (Decroux, 1963, p.149). Créer cette imprévisibilité de l'immobilité qui engage le corps tout entier, c'est arrêter le mouvement juste avant sa fin ou un peu après le début (quand on ne s'y attend plus ou pas encore). Ainsi, cette immobilité « donne à voir l'invisible » (Heggen, 2003, p. 424). Le spectateur saisit au vol une image qu'il ne pensait pas pouvoir voir, cette image fugitive restera paradoxalement fixée éternellement dans la mémoire de par son aspect « extra ordinaire » produit dans un moment privilégié du mouvement:

Pour l'acteur donc, créer du fugitif à odeur d'éternité, donner l'idée du définitif par et dans le fugitif. C'est l'alliance de ces deux thèmes opposés (fugitif et éternité), leur contradiction, concentrée dans le lieu même de l'immobilisation, qui donnera la force prégnante de l'image du corps arrêté dans son élan. (Heggen, 2003, p.424)

3.4 La poésie de l'absence

Les principes fondamentaux du mime corporel énumérés précédemment créent un art poétique du corps. Selon Decroux, la poésie, « c'est l'émotion que l'on ressent devant l'absence » (tel que cité par Pezin, 2003, p.203). Claire Heggen interprète cette citation comme étant l'émotion que l'on ressent devant l'absence de l'autre, et par le fait même, devant une personne qui n'est plus, devant la mort « La poésie, c'est le mouvement d'abstraction du corps. » (Heggen, 2003, p. 427)

Non seulement Decroux veut rendre « visible l'invisible » (l'intériorité, l'affect), mais il souhaite donner vie à ce qui n'est plus; rendre vivant ce qui est mort. C'est du moins ce que pense Claire Heggen: « Je pense que Decroux devait être très imprégné de cette idée de la mort. » (Heggen, voir annexe B) En 1960, Decroux crée avec ses élèves une courte pièce qu'il nomme *Les arbres*. Dans cette œuvre mimographique, les interprètes évoquent la transformation des arbres dans leur environnement : la croissance, les bourgeons qui éclosent, la tombée des feuilles, *etc.* Pourtant, une

deuxième lecture de l'œuvre s'impose. Les interprètes semblent s'abstraire de la réalité du monde des vivants par leur visage voilé et l'omniprésence du blanc associé à l'Autre monde (costumes blancs sur décor blanc). Un jour, alors qu'il regardait une représentation filmée de cette courte-pièce, Decroux exprima sa vision de l'œuvre : « Les arbres en fait, ce ne sont pas des arbres, ce sont les esprits des morts qui reviennent. » (Heggen, voir annexe B)

Dans la prochaine section, nous nous attarderons à deux œuvres québécoises où la mort est au cœur d'une dramaturgie du corps. Ces dernières ont d'ailleurs fortement inspiré la création *Transi* dans le cadre de cette recherche.

3.4.1 *Danse macabre* de Pedro Pires¹⁸

Réalisée par Pedro Pires (à partir d'une idée de Robert Lepage), cette œuvre s'intéresse particulièrement à l'inertie du corps comme représentation de la mort. Ce film muet de huit minutes met en scène le cadavre d'une jeune femme, depuis son suicide jusqu'à sa crémation. Pedro Pires raconte l'histoire de ce corps inerte à travers les multiples transformations *post mortem*. Les quelques accessoires (une corde, une table d'autopsie et un cercueil) servent d'appui au corps de l'interprète, mu par la loi de la gravité. Le corps suspendu à une corde tourne sur lui-même, puis surplombe la table d'autopsie, pour ensuite se faire balloter d'un côté et de l'autre à l'intérieur de son cercueil. Ce qui se dégage de cette proposition corporelle, c'est que l'inertie du cadavre évacue toute superficialité du mouvement pour n'en garder que l'essence. Le corps bouge sans être ni trop volontaire ni trop « activiste » (Heggen, voir annexe B). Par son abandon à la gravité qui provoque des attitudes évocatrices, Pires réussit à toucher le sublime dans cette représentation de la mort où l'abandon du poids à la gravité provoque des attitudes évocatrices et émouvantes. Un état de grâce, de

¹⁸ Pires, Pedro. 2009. *Danse Macabre*. Montréal : Productions Phi Group, DVD, 8 min30 s, son, couleur.

sérénité et même de sensualité émane de ce corps inerte et qui paradoxalement n'est plus en vie.

3.4.2 *Le tombeau de la sœur* : mort lente et organique

Aline Gélinas¹⁹ s'est intéressée au rapport qu'entretient l'homme avec la mort dans son œuvre mimographique *Le tombeau de la sœur* (1993). Cette pièce faisant partie du triptyque *Les Seuils*²⁰, met en scène deux sœurs, dont l'une est en deuil de l'autre. Deux corps souffrants et vulnérables dialoguent entre la vie et la mort afin de retrouver la paix de l'âme. Aline Gélinas présente la douleur du deuil non pas comme un vide mais comme un trop plein. S'opère à travers leur gestuelle un échange d'organes, comme un legs de viscères : « l'une entrepose en elle ce dont l'autre se défait, poumons, boyaux...et les larmes, toujours, bues comme à une source, échangées. » (Gélinas, 1996, p.27). Le corps de la sœur endeuillée est gonflé du corps de la morte, « comme si l'une se défaisait et se vidait de sa substance, et que l'autre s'en emplissait, accueillant sous sa peau le corps de la première » (Gélinas, 1993, p.116) Ces chirurgies imaginaires permettent d'extérioriser l'évolution du mouvement intérieur des corps, comme un don de soi offert à celui qui regarde : « Je demande qu'on ouvre et qu'on expose le foie, la vessie, les poumons, que l'on extirpe » (Gélinas, 1994, p.28) Intrinsèquement, cette offrande dévoile les états les plus secrets dans lesquels les personnages se retrouvent.

Un procédé scénique retient notre attention dans *Le tombeau de la sœur* : l'utilisation de l'extrême lenteur du mouvement. Aline Gélinas en fait un choix radical ; les corps des deux femmes ne sont pas immobiles mais évoluent dans une lenteur extrême avec très peu de variations et d'accentuations dynamiques. Gélinas affectionne particulièrement ce procédé rythmique : « J'aime les choses lentes, les

¹⁹ Après deux années à *La Presse* et à la radio, Aline Gélinas (1956-2001) est journaliste critique en danse et en théâtre pour *Voir* de 1987 à 1991. Elle est aussi directrice artistique de l'Agora de la danse pendant près d'une décennie.

²⁰ Création présentée au Théâtre La Chapelle par la compagnie Gravidé en 1993. Interprétation de Francine Alepin, Denise Boulanger et Sylvain Émard.

déploiements, j'aime le temps du regard porté sur le corps. » (Gélinas, 1994, p. 28) Selon elle, la lenteur permet scéniquement de fasciner celui qui regarde. Elle est une « façon d'induire le regard du spectateur, de l'autoriser à s'attarder, de le faire adhérer au tissu, et sous le tissu à la chair des interprètes, qui bientôt s'avère poreuse. » (Gélinas, 1993, p. 114)

Au même titre que le rituel funéraire, il y a un désir chez Aline Gélinas de créer un nouvel espace-temps où la lenteur permet de bien recevoir ce qui nous est présenté. Selon Stéphane Crête, le ralentissement lors d'un rituel rend les auditeurs disponibles à l'intériorisation et à l'intégration de ce qui se passe : « Je pense que si tu es dans une agitation ou dans des activités où il y a beaucoup de fébrilité et de mouvement, tu as beaucoup moins de chance de percevoir la poésie, la beauté, la magie... » (Crête, voir annexe C) Cette lenteur, qui exige une attention plutôt active que passive de la part du spectateur, permet une dilatation du temps.

La lenteur du mouvement est également un procédé scénique important pour *Transi*; l'œuvre mimographique créée dans le cadre de cette recherche que nous aborderons au prochain chapitre. Dans le contexte de cette création, la lenteur permet aux moindres variations rythmiques d'être accentuées et ainsi de prendre encore plus d'importance dramaturgique.

CHAPITRE IV

TRANSI : COPRS À CORPS AVEC LA MORT

La création *Transi*²¹ trace un portrait de notre condition mortelle. Ce projet de recherche tente de comprendre comment nous nous comportons devant la mort afin de mieux en rendre compte. Il y avait d'abord une volonté avec cette création de « favoriser l'exorcisme de l'angoisse de la mort » (Malachy, 1982, p. 39) en tentant de dépasser certains tabous bien ancrés dans les mentalités occidentales. À l'aide d'une dramaturgie poétique du corps, nous avons décidé de présenter des réalités qui peuvent être difficiles à accepter. La poésie, selon Paul Celan, permet de recueillir « l'infini là où n'arrivent que du mortel et du pour rien.²² »

4.1 Les sources de *Transi*

L'étymologie du mot *transi* est idoine à la vision que nous voulons donner à la mort dans ce projet. Martine Courtois²³ mentionne que le verbe *transir* signifiant en latin « passer », a gardé le sens de « mourir » jusqu'au XVI^e siècle. *Transe* et *transition* signifiaient alors « trépas ». *La transe de la mort* désignait pour sa part la peur ressentie à l'égard du passage de la vie à la mort. Aujourd'hui, même si le mot *transi* a perdu sa référence directe à la mort, il est tout de même employé comme un adjectif signifiant être « transpercé par un sentiment de froid » (Larousse, 2010); le froid étant associé à la température du cadavre. Le *transi*, cette sculpture macabre représentant la mort de manière réaliste tel que mentionné au premier chapitre, correspond également à la vision que nous voulons donner au trépas dans ce projet.

²¹ Création réalisée dans le cadre de ce mémoire et présentée du 6 au 8 décembre 2012 à 20h au Studio d'essai Claude-Gauvreau de l'Université du Québec à Montréal (voir appendice D p. 80 pour les crédits du spectacle).

²² Celan, Paul. 2002. *Le Méridien et autres proses*. Paris : Éditions du Seuil, p. 81.

²³ Son ouvrage *Les mots de la mort* retrace l'étymologie des mots reliés à la mort (1991).

Cette mimographie se veut une œuvre macabre, tout en s'éloignant d'une représentation morbide. Le morbide saisit la mort d'une manière extrêmement crue à partir d'une réalité « obsédante et obsessive » (Des Aulniers, 2009, p. 170), jusqu'à vouloir provoquer le spectateur. Selon Luce Des Aulniers, la présentation du cadavre par la photographie artistique peut être une forme d'art morbide « dans la mesure où elle n'en représenterait que l'horreur entachante et rien pour humaniser la mort [...] Elle ne permet pas alors de transcender l'archaïsme éveillé » (Des Aulniers, 2009, p.172). Nous sommes loin de l'idée de vouloir terrifier le spectateur avec des images ensanglantées. Au contraire, cet essai scénique explorant le phénomène réel de la mort ne cherche pas à l'idéaliser, mais à la rendre acceptable, fascinante et émouvante.

4.2 Mort vécue et subie : un rapport de pouvoir

Transi prend la forme de huit courts tableaux gestuels, ces derniers étant construits et écrits à partir d'improvisations réalisées par les trois interprètes-créateurs. Afin que nous puissions tous partager un même langage, il importait que les acteurs aient une connaissance suffisante de l'art du mime²⁴.

La mort selon Luce Des Aulniers est une déstructuration, elle provoque « l'irruption d'un désordre et d'un chaos » (Des Aulniers, voir annexe A) en introduisant une crise au sein de la communauté touchée par la perte de l'être aimé. Elle exacerbe également tous les conflits existants entre les individus : « Il y a des conflits inhérents, des conflits sous-jacents qui étaient déjà là implicitement dans les familles et les groupes d'amis, qui se retrouvent mis au jour à l'occasion de la mort. » (Des Aulniers, voir annexe A) Des aveux de culpabilité et des accusations se font entendre ainsi que des rancunes accumulées qui refont tout à coup surface.

²⁴ Les trois interprètes, Solo Fugère, Vincent Langlois et Anne Sabourin, ont tous été formés à l'École de mime de Montréal.

La trame narrative de *Transi* s'est construite à partir d'un triangle amoureux entre trois personnages. Lorsque la jeune femme meurt, les deux hommes amoureux de celle-ci se retrouvent à vivre leur deuil l'un face à l'autre. Des conflits sous-jacents finissent par émerger entre les deux hommes, à savoir lequel des deux a-t-elle le plus aimé, lequel a été le plus présent auprès d'elle. Des sentiments de haine, d'animosité et de méfiance envers l'autre s'animent de plus en plus. Le conflit présent entre les trois personnages sous-tend la présence d'un rapport de pouvoir provoqué par l'arrivée de la mort. L'anthropologue Louis-Vincent Thomas en fait mention :

La mort nous habite et son pouvoir passe par le malade qui sait sa fin proche, par le mourant qui agonise, par le mort et par les endeuillés abîmés dans leur chagrin. Dès que la mort est là, le psychisme est perturbé, et la relation avec l'entourage amplement modifiée. (Thomas, 1978, p. 34)

Le conflit entre les deux hommes se manifeste en grande partie lors de l'exposition du corps de la jeune femme, scène qui évoque des funérailles (voir DVD *Transi* 20m25s à 24m0s).

4.3 Un silence de mort; oser se taire sur scène

Seul le silence est grand, tout le reste est faiblesse.
Gémir, pleurer, prier sont également lâches.
... ta longue et lourde tâche.
... meurs sans parler.
(Decroux cite De Vigny, 1963, p.128)

Aujourd'hui, la plupart des créateurs contemporains issus du mime corporel explorent davantage le métissage de la parole et du mouvement. Que ce soit la compagnie Omnibus à Montréal, le Théâtre du Mouvement à Paris ou la compagnie itinérante l'Escale dans la région de Tours, presque tous ces artistes du mime jonglent avec le mot et le geste. Dans l'optique où nos contemporains travaillant le corps renoncent de plus en plus à créer sans la parole, l'essai scénique *Transi* veut retourner aux sources du mime corporel afin d'explorer toutes les possibilités de cet « art du silence ».

Decroux explique que le mot ne peut que produire « un signe auquel tous les hommes verront le même sens en conséquence d'une convention » (Decroux, 1963, p. 144). L'art du mime a la capacité d'être polysémique; le mouvement peut évoquer plusieurs significations à la fois. Le verbe, avec ses « signes conventionnels », impose une seule lecture à l'œuvre.

Le mime représente la manière par la manière ainsi que la peinture représente la couleur par la couleur. Le verbe, placé devant cette manière qui s'offre en panorama d'abstractions, n'en peut donner l'image mentale que par succession. On peut dire qu'en un sens, en sectionnant la vie, il la vivisectionne.[...] Procédant par succession, le verbe ne peut pas donner de la même manière un portrait entier dont toutes les parties coïncident. (Decroux, 1963, p.148)

Ces corps silencieux qui dessinent le portrait de l'âme sont pour Decroux un art à part entière. Le mime semble alors plus riche lorsqu'il se suffit à lui-même que lorsqu'il était accompagné par le verbe, car celui-ci, considéré par Decroux comme un art infirme, « ne peut pas dire plusieurs choses à la fois » (Decroux, 1963, p.148).

Par ailleurs, la mort étant un phénomène mystérieux, il nous semblait plus juste de suggérer des états et des situations aux spectateurs plutôt que de les démontrer et de les imposer. Il est également difficile de parler ouvertement de la mort dans une société où, nous l'avons vu, le tabou bloque la communication. Si nous avons de la difficulté à nous exprimer verbalement sur ce que nous ressentons devant la mort, alors le corps pourrait le faire : « Je pense qu'on peut dire des choses avec le corps dans le silence que la parole ne peut pas dire. » (Heggen, voir annexe B) Lors des explorations menées dans le cadre de la création, les acteurs-créateurs n'ont jamais ressenti le besoin de s'exprimer avec les mots. Les réalités en rapport à la mort qui ont attiré notre attention sont l'agonie, l'accompagnement d'un mourant, la relation trouble que l'homme entretient avec le cadavre et le deuil. Ces thèmes ont livré toute leur signification et leur charge émotive essentiellement par l'expression

du corps. Devant la mort, la présence physique semble être essentielle; alors que la parole semble superficielle.

4.4 L'espace du corps

Afin de mettre pleinement l'accent sur l'expressivité des corps, la scène est dépouillée de tout décor. Seuls quelques objets font office d'accessoires : une planche à roulettes, un diable et une plateforme élévatrice. L'utilisation de ces trois objets « qui roulent » est inspirée des objets « pauvres » du théâtre de Tadeusz Kantor. Ces objets, que l'on pourrait associer au milieu industriel, appartiennent à une réalité « triviale » (Kantor, 1977, p. 220) puisqu'ils sont originellement destinés à transporter un objet ou une personne. Ils sont alors détournés de leur fonction première pour atteindre une signification symbolique à l'égard de la mort. Ainsi, la planche à roulettes devient le lit de mort de la jeune femme, le diable devient son cercueil et la plateforme élévatrice permet de suggérer la défunte qui danse du haut du ciel. Ces objets coexistent avec le personnage de la défunte par ce principe d'appareillage des corps inspiré du théâtre de Kantor; comme si ces derniers étaient collés à la jeune femme, supportant toutes ses attitudes et ses mouvements. Le fait d'associer des objets « à roulettes » à la défunte permet également un contraste scénique, puisque la mobilité de ceux-ci contredit l'immobilité prégnante de la mort. La lumière a une fonction importante dans *Transi*. Elle permet de sculpter les corps, de définir les différents espaces de jeu, de marquer la temporalité. Tel un rituel, chaque moment vécu par les personnages a son propre lieu.

4.5 Thèmes et procédés corporels

Selon différentes étapes physiques et psychologiques à la fois vécues par la mourante et par les proches de la défunte, la dramaturgie de *Transi* s'est réalisée à partir des différents thèmes et procédés scéniques choisis que nous allons élaborer ci-dessous.

4.5.1 Agonie ou lutte du corps

L'agonie, dont l'étymologie en grec ancien (agônia) signifie *lutte*, est un véritable travail d'arrachement. Selon Luce Des Aulniers, ce combat entre la vie et la mort témoigne d'une ambivalence présente chez l'agonisant. La peur s'entremêle à l'abandon: « Quand tu travailles avec des mourants, tu le vois bien qu'il y a une lutte parce qu'il y a quelque chose de la vie qui ne veut pas se retirer et il y a quelque chose de la vie qui n'en peut plus. » (Des Aulniers, voir annexe A) Les symptômes propres à l'agonie sont différents depuis que la morphine est administrée dans les soins palliatifs afin d'apaiser les souffrances, le mourant ne présente dorénavant que quelques « hoquets et borborygmes ». Par contre, il y a quelques décennies -- et c'est à partir de cette réalité que nous nous sommes appuyés pour la création -- de multiples symptômes étaient présents lors de l'agonie, soit « le halètement », « l'arythmie respiratoire », « le geignement », « les cris » et « la recherche du souffle » (Des Aulniers, voir annexe A)

Lors des premières minutes de la représentation (voir DVD *Transi* 0m0s à 1m55s), des sons propres à ces symptômes se font entendre. Les rythmes et les dynamiques de ces sons ont été explorés lors des ateliers afin de rendre visible la lutte du corps agonisant. Nous voulons représenter par ces sons cette ambivalence émotionnelle entre la peur et l'abandon dont Luce Des Aulniers fait mention. Martine Courtois qualifie ces derniers moments de la vie à une « danse convulsive du corps » (Courtois, 1991, p.117). Elle mentionne que ces gestes spasmodiques prennent majoritairement naissance dans la poitrine, cette partie du corps qui, selon Daniel Dobbels, « nous apparaît comme un taillis de souffrances » puisque les muscles profonds présents dans cet organe peuvent subir à tout moment de « violents contrecoups » (Dobbels, 1978, p. 27).

Nous avons donc isolé la poitrine du reste du corps en tentant d'amplifier tous les micros-mouvements (asphyxies, contractions, blocages, intoxications,

relâchements) présents lors de l'agonie. Cette violence interne conduit la mourante à se déséquilibrer de plus en plus physiquement. Progressivement, les gestes convulsifs présents dans le buste s'intensifient et se propagent dans tout le corps pour éventuellement porter l'agonisante jusqu'aux confins du déséquilibre, devant le gouffre terrifiant de la mort.

Ces manifestations corporelles représentent alors ce « travail d'arrachement » vécu par la mourante. À l'instar des « organes exposés » que nous avons vus dans *Le tombeau de la sœur* (1993) d'Aline Gélinas, l'organicité intérieure de ce corps confronté à la mort se manifeste. L'attitude érigée de l'agonisante rejoint en quelque sorte cette « noblesse de la verticalité » dont Georges Banu fait mention. Le fait de « mourir debout » permet de rendre ce moment intime aux yeux du public. La notion du « mime tragique » selon Jean-Louis Barrault nous a également inspirés pour ce tableau : la condition mortelle de l'agonisante mène cette dernière aux confins du déséquilibre.

Cet « équilibre instable » de la mourante provoque des inclinaisons du corps sur le plan de la profondeur. Ces inclinaisons sont soutenues par la présence d'un accompagnateur, proche de la mourante (voir DVD *Transi* 3m0s à 4m20s). Non seulement il lui tient la main pour lui donner courage, pour la rassurer mentalement, mais il la soutient physiquement dans ses déséquilibres par un jeu de contrepoids. Ce travail de contrepoids souligne l'importance de l'accompagnateur lors de cette étape importante du passage de la vie à la mort. Selon Luce Des Aulniers, l'agonie est un phénomène tout à fait terrifiant pour la personne qui en est témoin, mais elle ne manque pas de fasciner pour autant. Elle parle en effet d'une « force magique » que représente le passage de la vie à la mort, surtout en ce qui a trait au dernier souffle. La personne qui assiste au dernier souffle du mourant se voit attribuer une sorte d'aura : « On veut être témoin de la *Ultima* parce qu'elle est tellement chargée d'une puissance extraordinaire qu'on a l'impression que l'autre en mourant nous la donne en partage. C'est comme un don, une passation de cet ordre-là. » (Des Aulniers, voir

annexe A) Dans l'essai scénique *Transi*, l'homme témoin du dernier souffle reçoit cette aura en ayant ici le privilège de laver la défunte. Cela alimentera la frustration chez le troisième personnage qui n'a pas vécu ce moment « privilégié ».

Cette frustration se fera sentir alors que le corps de la défunte se retrouve entre les deux hommes (voir DVD *Transi* 20m25s à 24m0s). Nous avons décidé d'isoler la tension entre les deux survivants respectivement entre les poitrines et les têtes avec l'idée de vouloir concentrer le conflit entre le cœur et la raison. Plus encore, à partir du principe d'épuration du mouvement selon Étienne Decroux, la tête et la poitrine ne se mobilisent qu'en inclinaison latérale. Ce tableau a été fortement inspiré de cette citation d'Aline Gélinas, proposant de révéler les conflits intérieurs des personnages de Shakespeare à travers des organes définis: « La tension qui oppose Hamlet et Claudius peut se loger entre une épaule et une hanche, entre les avancées de la tête et les inclinaisons du bassin » (Gélinas, 1998, p.64).

4.5.2 L'inertie

Nous avons cherché les multiples possibilités de mouvement à partir d'un corps « mort », inerte, un corps qui paradoxalement est « non doué de mouvement » (Heggen, voir annexe B). Par le biais de la manipulation et de l'abandon à la gravité, le corps inerte peut tout à coup s'animer. Ce corps « fictivement » mort devient un objet, une matérialité inerte « dépourvue de prestige » (Kantor, 1977, p. 236) qui se prête à la manipulation comme une marionnette ou un mannequin. Nous voulions en quelque sorte trouver la mobilité dans ce qui s'est immobilisé, comme le veut le principe de « l'immobilité mobile » d'Étienne Decroux.

Dans *Transi*, la troisième personne du triangle amoureux, l'homme qui probablement aimait la défunte en secret et qui n'a pu être présent lors du dernier souffle, se met à enlacer le corps de la jeune femme alors qu'il constate son décès (voir DVD *Transi* 8m40s à 13m30s). Ne pouvant se passer de la proximité de son corps sur le sien, ce dernier se met à manipuler le corps inerte. Par cette action,

l'homme voulait ressusciter la défunte et faire « comme si » elle était toujours vivante. L'homme refuse la mort de la défunte, il refuse de croire que le corps qu'il a tant aimé n'est maintenant qu'une matérialité inerte. Il l'anime en lui faisant répéter des gestes et des actions qu'elle faisait alors qu'elle était vivante; il tente de reproduire la manière dont elle bougeait, dont elle la regardait, *etc.* Il y a ici une analogie à faire avec les personnages de Tadeusz Kantor qui, affectés des symptômes de la mort, ont droit à une deuxième vie par la « résurrection théâtrale » (Malachy, 1982, p.48). Alors que l'homme s'efface derrière la défunte, la réponse du corps inerte à la loi de la gravité nous donne l'impression que la morte reprend vie, plus encore, que celle-ci exprime des émotions, qu'elle est porteuse d'un état. La mort devient vivante et au contraire le vivant presque immobile, s'effaçant derrière la morte, se mortifie. Une ambiguïté présente dans ce travail de l'inertie positionne alors les personnages entre la frontière de la vie et de la mort. Le spectateur à son tour oscille entre le sentiment d'appréhension en regard de la mort de la jeune femme et la fascination de son corps inerte qui s'anime malgré elle.

Lors des explorations menées sur l'inertie, nous avons réalisé rapidement que la manipulation d'un corps humain comporte une difficulté non négligeable en comparaison à la marionnette : son poids. Si l'actrice manipulée décidait de s'abandonner complètement, le manipulateur avait des difficultés à la soulever. Il fallait donc que l'actrice sache ne tendre que les muscles nécessaires afin de rendre les portées possibles, tout en ayant l'air « morte », donc complètement détendue. Il fallait aussi trouver une fluidité et une organicité entre le corps vivant qui manipule et le corps mort manipulé; ainsi chaque transfert de poids, chaque petit mouvement devaient être chorégraphiés et répétés avec une grande précision. L'objectif de cette scène n'était pas de brusquer ni de violenter le corps inerte, mais plutôt de trouver une symbiose entre les deux corps, qui sont paradoxalement distants l'un de l'autre par l'opération de la mort : les corps sont proches physiquement, mais sont loin

mentalement²⁵. La distance créée par l'absence mentale de la défunte permet à la poésie d'exister : « Il faut être loin et près à la fois » (Decroux, tel que cité par Heggen, 2003, p. 426).

La discussion suivant les représentations de *Transi* nous ont fait réaliser que cette scène en particulier ébranlait les spectateurs parce qu'un corps « mort » était touché geste que nous nous permettons de faire en Occident. Le fait de manipuler le corps d'un défunt dérange les consciences, même si cela se réalise avec délicatesse et dans un esprit de respect. Cette scène permettrait au spectateur de réfléchir sur cette réalité et peut-être même de changer sa perception du cadavre qui, comme nous l'avons vu avec Luce Des Aulniers, est une étape importante afin que le processus du deuil se réalise plus sainement : pas de rapport « physique » au cadavre, « métaphysique bancale », « pas d'affrontement, pas de franchissement » (Des Aulniers, 2010, p. 189).

4.5.3 Vocabulaire *post mortem*

Un autre élément important de cette recherche création est la transposition gestuelle du processus biologique de la décomposition du corps *post mortem*. Luce Des Aulniers mentionne que ce qui peut incommoder le spectateur à la vue de corps morts (parmi évidemment bien d'autres éléments) tient à ce que « la mort ait saisi ces gens dans une attitude corporelle qu'ils n'auraient sans doute pas choisie. » (Des Aulniers, 2009, p.171). Le corps positionné dans une attitude rebutante pourrait transcender l'horrible pour atteindre ce qu'il y a de plus humain par la poésie qu'il peut évoquer.

²⁵ Inversement, dans un autre tableau de *Transi* où le second homme se lave, ce dernier s' imagine la présence de la défunte derrière lui (voir DVD *Transi* 29m0s à 33m0s). Les deux personnages sont donc à certains moments loin physiquement, mais près mentalement.

Suite au visionnement d'une vidéo présentant en accéléré la décomposition d'un porc, nous avons constaté les transformations majeures que subit le corps *post mortem*. Chaque étape de putréfaction a son rythme et ses caractéristiques propres. Les images présentées en accéléré donnent l'impression que le cadavre bouge; ce qui normalement est immobile s'anime tout à coup. Des recherches plus poussées sur ces transformations *post mortem* nous ont permis de mieux comprendre ce phénomène et ainsi, de fragmenter chaque étape en précisant la gestuelle recherchée.

Lors des explorations menées dans le cadre de cette recherche, les trois interprètes-créateurs ont tous travaillé ce vocabulaire particulier. Une des plus grandes difficultés pour les acteurs était de ne démontrer aucun signe vital (clignement des yeux, langue qui bouge, respiration trop prononcée, *etc.*) Cet entraînement a demandé plusieurs heures de répétition pour que ces gestes inconscients et réflexes puissent être contrôlés. Dans *Transi*, ces manifestations corporelles ont d'abord été reprises lorsque la défunte se retrouve dans son cercueil après l'enterrement (voir DVD *Transi* 24m0s à 28m0s). Le spectateur saisit dès lors la représentation de la décomposition du corps, mais au-delà de cette représentation, le mouvement exécuté par le corps mort ressemble étrangement à des comportements associés aux êtres vivants. Par la suite, le même vocabulaire gestuel est repris par les deux hommes interprètes pour évoquer les états dans lesquels ils se trouvent après avoir perdu l'être cher. Ces manifestations corporelles associées à la mort retrouvent ainsi une certaine humanité.

Une des modifications les plus intrigantes et étranges de la composition biologique du corps après la mort est la rigidité cadavérique, appelée aussi *rigor mortis*. Celle-ci consiste en un raidissement involontaire et progressif des muscles. Dr Richard Béliveau et Denis Gingras, définissent la *rigor mortis* comme une

« interaction anormale entre les fibres musculaires » (2010, p.229)²⁶. Ce raidissement musculaire débute très rapidement, environ deux ou trois heures après le décès. Elle se fait toutefois de manière très progressive; elle touche dans un premier temps les muscles du visage et du cou, puis elle se propage vers les membres inférieurs. Ce processus biochimique donne une certaine apparence « monstrueuse » aux traits du cadavre: la bouche grande ouverte, les yeux hors de leur orbite, les traits du visage tirés, les doigts et les orteils crispés, etc.

La *rigor mortis* compose la première séquence gestuelle de la défunte sur le diable qui évoque son cercueil. Le corps au départ complètement détendu se crispe progressivement de la tête jusqu'aux orteils, en une lenteur extrême et constante. Ce qui normalement se crispe en trois jours se tend ici en quelques minutes.

Cette gestuelle demande également un grand contrôle au niveau de l'isolation des parties du corps. Il fallait que la comédienne sache tendre ses muscles au bon degré sans qu'il y ait de heurt ou de choc. Il fallait être capable de tendre une partie du corps tout en laissant la partie inférieure détendue (tendre le cou sans engager la poitrine). Cette lenteur fascine de par la rigidité cadavérique qui prend forme à l'insu du spectateur. Le corps se transforme imperceptiblement par une succession d'immobilités : « La transformation du corps, de la relation des organismes entre eux, est constante et continue, il n'y a pas de pauses ou presque pas, mais ce que ce mouvement lent et soutenu exalte, c'est la succession perpétuelle des immobilités passagères, chacune étant complète, pleine, finie. » (Gélinas, 1994, p. 29)

Lors des ateliers d'exploration, nous avons tenté d'isoler la rigidité cadavérique dans les muscles de la bouche de l'homme qui se recueille au-dessus du

²⁶ Selon eux, les protéines musculaires (actine et myosine) contractent les muscles d'un être humain vivant lorsqu'elles reçoivent l'ordre du système nerveux. Lorsque la personne meurt, l'ATP normalement présente dans les muscles (une molécule qui fournit l'énergie nécessaire aux réactions chimiques) disparaît complètement. Cela fait en sorte que les fonctions des protéines musculaires sont modifiées : celles-ci contractent les muscles du corps de façon constante, sans recevoir l'ordre du système nerveux.

cercueil. Les mouvements de sa bouche évoquent l'impuissance et la trop grande peine que celui-ci ressent à l'égard de la mort de la jeune femme.

Après la *rigor mortis*, le processus de décomposition s'enclenche. L'intestin est le premier endroit sollicité par les bactéries : le premier signe de putréfaction apparaît dans le bas ventre près du colon sous l'apparence d'une tache verte. Les bactéries de l'intestin sont rejointes par d'autres « légions provenant du milieu extérieur » (Béliveau et Gingras, 2010, p. 234) qui se prolifèrent dans tout l'organisme en empruntant les vaisseaux sanguins. Les gaz produits par ces bactéries provoquent un ballonnement, surtout au niveau du ventre.

Dans *Transi*, après être atteinte de la rigidité cadavérique, la défunte se trouve à s'approprier ces micros-mouvements présents chez le cadavre. Étrangement, lorsque l'actrice exécutait ces mouvements avec son ventre, cela s'apparentait à une respiration irrégulière d'un être vivant. Les deux hommes reprennent le même vocabulaire au moment où ils se confrontent aux funérailles (voir DVD *Transi* 20m25s à 24m0s). Leur respiration discontinue, isolée cette fois-ci dans la poitrine, correspond à la frustration qu'ils éprouvent l'un envers l'autre.

Ensuite, une fois que le processus de putréfaction est enclenché, les insectes nécrophages font leur apparition. Huit espèces différentes d'insectes, que l'entomologiste français Jean-Pierre Mégnin²⁷ décrites sous le nom évocateur « d'escouades » ou « de travailleurs de la mort », se succéderont selon leur préférence pour la chair fraîche ou pour d'autres étapes ultérieures de la décomposition. À partir de ces huit escouades, les trois les plus évocatrices (selon le rythme et la qualité du mouvement qui s'en dégageait) ont été choisies afin d'élaborer les dernières séquences gestuelles interprétées par la défunte. Tout d'abord il y a les mouches *sarcophagidae* qui sont attirées par les odeurs cadavériques environ trois mois après

²⁷ Sa publication *La faune des cadavres : application de l'entomologie médicale légale* (1894) est considérée comme l'ouvrage fondateur de l'entomologie médico-légale.

le décès. Ces dernières pondent des larves qui réduisent les tissus organiques en liquide. C'est une phase très active de la putréfaction. Dans la vidéo présentant la carcasse du jeune porc en accéléré, les insectes semblaient entraîner le cadavre dans une danse rapide à la fois convulsive et ondulatoire. La jeune femme dans son cercueil se trouve alors à exécuter ces mouvements après les « ballonnements » lorsqu'elle se « décompose ». Ce vocabulaire corporel a été repris lors de la dernière scène où les deux hommes en deuil s'imaginent que la défunte est en train de danser du haut du ciel (voir DVD *Transi* 36m0s à 39m30s).

La dernière séquence gestuelle exécutée par la défunte se trouve à traduire la déshydratation du corps suite au passage des acariens, qui nettoie les dernières humeurs du cadavre. De retour dans un mouvement lent et continu, le corps de la jeune femme s'atrophie et perd progressivement sa forme humaine pour se recroqueviller et se flétrir à l'image d'une fleur qui se fane. Cette attitude de fermeture du corps a été transposée par la suite sous la forme d'un repliement chez les endeuillés, qui se sentent isolés et seuls à vivre leur peine.

4.5.4 Le rituel de la toilette funéraire

Dans *Transi*, l'amoureux de la défunte procède au lavement du cadavre de sa bien-aimée (voir DVD *Transi* 14m20s à 18m15s). Par ce rituel funéraire, l'homme se libère de ses culpabilités envers la morte. Cette action concrète et bienfaisante pour le corps de la jeune femme compense le fait de ne pas avoir été assez présent dans la vie de cette dernière ou, selon Luce Des Aulniers, parce qu'il « aurait voulu qu'elle ne meurt pas aussi vite » (Des Aulniers, voir annexe A).

L'action « profondément humaine » (Kantor, 1977, p.35) de tremper un linge humide dans un bol d'eau pour ensuite laver le corps de la défunte est alors répétée,

comme un automatisme de jeu²⁸. Graduellement, la procession du lavement, qui voulait d'abord être un geste de purification du corps, s'écarte de sa fonction première. Le geste de laver le corps avec une grande délicatesse dans un rythme lent progresse vers l'action de frotter le corps vigoureusement dans un rythme effréné. La répétition du geste exécuté avec une vitesse extrême dirige l'action vers une sorte de trémulation. Le degré d'intensité et la saturation du mouvement apportent une toute autre signification au geste de laver le corps de la défunte : le geste de purification se transforme en une forme de désarroi et de frustration déchainée. Selon Luce Des Aulniers, cette action de frotter entièrement le corps de manière vigoureuse peut vouloir dire que l'homme veut faire revivre la défunte²⁹. Plongé dans un élan de folie, dans un jeu «de l'ordre de la dépense» (Drapron, 1990, p.140), répétant toujours la même action de frotter le corps avec un linge humide, l'homme semble tout à coup en état de transe.

L'eau dans cette œuvre mimographique est un élément important sur le plan symbolique. Elle représente non seulement la purification du corps de la défunte lors de la toilette funéraire, mais aussi la purification du corps et de l'esprit de l'homme qui le lave. L'image de cette eau qui tombe sur les corps, sur le sol ou dans le bol voulait également représenter les larmes des survivants, éprouvant du chagrin à l'égard de la mort de la jeune femme. L'action de tordre le linge afin d'enlever l'excédent d'eau s'apparente à la torsion intérieure que peuvent vivre les endeuillés. L'eau tombant du tissu fait également référence à la sève du corps qui s'évacue. Il nous semblait plus intéressant d'évoquer la peine de ces hommes par l'intermédiaire d'un élément symbolique que de « démontrer » physiquement la tristesse par des

²⁸Le principe du mécanisme de *répétition* élaboré par Kantor a également été une référence pour le tableau où l'amoureux exécute un jeu de main avec son ami, le deuxième homme. À tout moment, l'amoureux s'effondre de manière répétitive en regardant le spectre de la jeune femme (voir DVD *Transi* 33m50s à 36m0s). Ce tableau démontre l'hésitation de l'amoureux entre le désir de se réconcilier avec son ami ou celui de rejoindre sa douce dans la mort.

²⁹ Ce commentaire fut énoncé par Luce Des Aulniers après la dernière représentation de *Transi*, samedi le 8 décembre 2012, lors de la période de discussion.

gestes conventionnels et prévisibles. Le bol d'eau devient, à l'instar du mannequin chez Kantor, un « organe complémentaire » tel un « prolongement immatériel », (Kantor, 1977, p. 220) permettant de révéler les états des personnages affligés par la mort.

La sculpture funéraire fut une source d'inspiration importante pour la création de certaines scènes dont celle de la toilette funéraire: les attitudes et surtout les états qui s'en dégagent ont inspiré plusieurs explorations gestuelles menées en atelier. Pour ce tableau en particulier, les attitudes du laveur et de la défunte sont inspirées de la *Pietà* de Michel-Ange destinée à orner le monument funéraire du cardinal à la Basilique Saint-Pierre du Vatican (1499). Cette sculpture, figure emblématique de la douleur, représente la Vierge Marie (une mère éplorée) qui tient sur ses genoux le corps mort de son fils Jésus-Christ³⁰.

4.5.5 Fantasma des endeuillés

Dans la scène finale de *Transi* (voir DVD 36m0s à 39m30s), les deux hommes endeuillés fantasment la présence de la défunte: ils imaginent l'être aimé en train de danser au ciel. Cette danse exécutée par la jeune femme est d'ailleurs largement inspirée de l'art de la *Danse macabre*, forme de *Memento mori* que nous avons précédemment abordée. Avec ce tableau, nous voulions en quelque sorte réactualiser la danse macabre. Toujours dans l'idée de souligner les contrastes, tels que le préconisait Tadeusz Kantor, la finale se voulait en marge des autres scènes. Le fait d'aborder la mort comme sujet central teinte inévitablement la représentation d'un esprit dramatique. Cette scène finale se présente comme « un détachement amusé » (Scarpetta, 1990, p.51) en plein cœur du sacré, tel un souffle léger. Cette danse macabre nous permettait en quelque sorte de décharger la tension qui s'était accumulée depuis le début de la représentation. La mort est alors considérée comme un tout pouvant contenir à la fois une part de tragédie et un côté ludique.

³⁰ Voir appendice A, p.74 et 75

Certaines caractéristiques de la *Danse macabre* médiévale ont été conservées, dont les gesticulations vives présentes chez le trépassé alors que les vivants se retrouvent pratiquement immobiles. Le contraste nous semblait scéniquement intéressant puisque la mort est évidemment souvent représentée par l'immobilité du corps et le vivant par la mobilité. Ainsi, les rapports sont inversés : la mort prend vie et trouve sa mobilité alors que le vivant est immobilisé par un fantasme macabre fascinant. Dans le dictionnaire, le verbe *fasciner* se définit d'ailleurs par l'action d'« immobiliser un être vivant en le privant de réaction défensive par la seule puissance du regard » (Larousse 2010). L'immobilité ici se trouve non pas chez le corps inerte du cadavre, mais chez l'être vivant fasciné par la mort.

Le thème de la musique à l'ouverture ou au final de la plupart des iconographies des *Danses macabres* est également un élément qui a inspiré la scène finale. Teintée d'une certaine ironie, elle était représentée au Moyen-Âge d'une manière plutôt discordante. Sur une peinture de Guyot Marchant, des morts sautillent et gambadent en jouant de la trompette et du tambour. En interprétant cette mélodie plus ou moins harmonieuse, ces « Morts-musiciens » accompagnent leur victime dans le trépas avec moquerie.

Avec *Transi*, la danse tout aussi discordante de la défunte est accompagnée d'une chanson populaire des années « disco » (*I Will Survive*, interprétée par Gloria Gaynor), souligne ainsi un contraste de plus, puisque, outre quelques souffles et halètements, les scènes précédentes sont silencieuses. La défunte s'anime par cette musique avec une vitalité convulsive aux allures grotesques, mais qui paradoxalement est menacée par la « cadavérisation » (Drapron, 1990, p.140) Le vocabulaire inspiré de la décomposition sert d'amorce à cette danse. Les gestes convulsifs et ondulatoires de la putréfaction sont repris ainsi que d'autres éléments, tels que la bouche rongée par les vers, donnant l'impression que la défunte chante les paroles de la chanson qui l'accompagne. La trépassée s'anime vivement tout en étant définitivement marquée « du sceau de la mort » (Kantor, 1977, p.220).

À travers l'élaboration des différents tableaux du spectacle, il s'est révélé une dynamique gestuelle singulière : l'évocation de la mort provoque dans les corps des trémulations de diverses intensités. Il y a non pas une explosion dans la dynamique des corps, mais plutôt une implosion. *Transi* voulait rendre visible le mouvement intérieur des corps, même à travers les immobilités provoquées par la mort : les micros-mouvements présents dans l'organisme se répercutent dans tout le corps. Le désordre des cellules est représenté par des bouleversements et des déséquilibres corporels. Ces vibrations intérieures sont à la fois présentes à travers la transposition du passage de la vie à la mort de l'agonisante et à la fois dans le choc vécu par les deux amoureux suite à la disparition de la jeune femme.

CONCLUSION

Au cours de notre démarche pour ce mémoire-création, nous avons interrogé le rapport trouble que l'homme entretient avec la mort. En Occident, la mort est considérée comme tabou et génère un sentiment de peur qui pousse l'homme à l'occulter. Cette recherche voulait briser le tabou et les conventions établies en proposant de nouveaux modèles. Pour cela, nous avons puis   à travers des pratiques rituelles et artistiques oubliées que l'homme a inventées afin de transcender la peur de la mort, tels la toilette funéraire et les arts macabres (*Memento mori*), en particulier la *Danse macabre* et la sculpture funéraire.

Ce mémoire-création nous a permis d'explorer les multiples possibilités de représenter la mort par le corps en scène. Nous avons vu avec Georges Banu différents portraits corporels possibles. Tadeusz Kantor, inspiré de Gordon Craig, crée un *Théâtre de la mort* où le modèle de l'acteur est fortement marqué du sceau de la mort.    l'instar du mannequin, l'interprète est considéré comme une matière pauvre à manipuler, tel un cadavre. Tout objet appartenant à une réalité triviale est amalgamé et fusionné aux corps scéniques et sert de « prolongement immatériel » à l'acteur. Le principe de répétition du geste quotidien tel qu'on le retrouve dans ce théâtre marque les actions des personnages. Ainsi, l'action initiale se transforme en un geste rituel et révèle une signification autre.

Alors que le danseur de but   se meut à l'écoute des   mes des défunts, les arts du mime connaissent un eux aussi un lien étroit avec la mort : des « mimes funéraires » au destin funeste des Pierrots, jusqu'au mime corporel d'  tienne Decroux. L'usage du visage voilà, la segmentation des corps, l'importance de l'immobilité et la volonté de « rendre visible l'invisible » sont en effet des fondamentaux de l'art *decrousien* qui peuvent évoquer le trépas.

Par ailleurs, les schémas corporels reliés à la mort proposés dans *Transi* sont inspirés des fondements du mime corporel. L'art du mime de Decroux, par son approche poétique et sensible du corps, surpasse la représentation anecdotique et conventionnelle de la mort. Les corps dans *Transi*, profondément habités par l'idée de la mort, suscitent la réflexion chez le spectateur sur sa propre vision du trépas.

Le principe d'« isolation des organes » selon la grammaire de Decroux a influencé la manière dont les corps évoluent sur la scène; on observe par exemple, les micros-mouvements liés à l'agonie, qui sont isolés dans la poitrine puis qui se propagent dans tout le corps. Le combat interne du corps agonisant est également transposé par une altération de l'équilibre, un principe fondateur de cet art du mouvement dont Jean-Louis Barrault fait mention.

La recherche corporelle s'est orientée, d'une part, sur les relations possibles entre le corps mort et le corps vivant (la manipulation d'un corps inerte), d'autre part, sur l'élaboration d'un vocabulaire gestuel propre à la mort biologique (avant et après la mort). Dans notre création, ce vocabulaire s'est par la suite décliné pour faire émerger l'affect et les états des personnages. Cette exploration a exigé un grand contrôle sur le plan du corps et sur la précision du geste, à l'instar de l'art du mime. Ainsi, la représentation d'un corps mort par un corps vivant a demandé d'éliminer tous les réflexes démontrant des signes vitaux chez l'être humain : par exemple, le clignement des yeux, une respiration trop prononcée ou la langue qui bouge lorsque la bouche est ouverte. Ces recherches corporelles ont par la suite permis d'élaborer une écriture scénique exposant à la fois le point de vue de la personne qui meurt et celui de la personne qui vit la mort d'un proche.

Un élément important s'étant dégagé des recherches corporelles menées dans le cadre de ce mémoire-crédation est la présence de la vie dans ce qui est mort et au contraire, la mort présente dans ce qui vit. La mort en effet semble vivante par sa mobilité (soit par les transformations *post mortem* qui font bouger le corps ou par la

manipulation d'un corps inerte). La personne vivante de son côté semble se « mortifier », s'immobiliser à travers les étapes éprouvantes du deuil et par la fascination que la mort lui impose. Scéniquement, le travail de ces contrastes permet de rendre le spectacle plus vivant, comme le mentionne Kantor. Accentuer la présence de la vie au travers de la mort rend possible l'apprivoisement et l'humanisation de cette étape si difficile à laquelle chaque être humain sera confronté un jour ou l'autre.

Cette recherche, s'étant exclusivement concentrée sur l'élaboration d'une dramaturgie sur la mort à partir du langage du corps, nous a permis de voir les nombreuses possibilités qu'offre le mime libéré de la parole. Nous avons réalisé que le silence amplifie la portée de l'œuvre. Le fait de privilégier le corps révèle les états les plus secrets des personnages. L'expérience de *Transi* nous a également confirmé qu'une dramaturgie du corps peut être cohérente et possible. Qui plus est, à la suite des représentations, les spectateurs ont dit avoir compris la fable sans l'usage des mots. En marge des pratiques actuelles, le mime silencieux a une grande capacité d'expression allant bien au-delà de la représentation de la mort. Peu d'artistes de la scène osent se taire et laisser ainsi toute l'éloquence au corps, possiblement par crainte de livrer une œuvre trop hermétique. Pourtant, il y en a encore tant à créer avec l'art du mime corporel en tant qu'art du silence.

ANNEXE A

ENTREVUE AVEC L'ANTHROPOLOGUE LUCE DES AULNIERS réalisée le 18 décembre 2012 à Montréal

Laurence Castonguay Emery : Parlez-nous des derniers moments de vie avant la mort.

Luce Des Aulniers : D'abord, « agonia » veut dire « lutte » en grec ancien. Quand tu travailles avec des mourants, tu le vois bien qu'il y a une lutte parce qu'il y a quelque chose de la vie qui ne veut pas se retirer et il y a quelque chose de la vie qui n'en peut plus. Aujourd'hui, par la prise de morphine, le mourant présente des hoquets et des borborygmes, mais c'est tout... Cette façon là de mourir, c'est justement celle qui justifie pour beaucoup de nos contemporains le fait qu'on ait autant peur de la mort et qu'on veuille l'accélérer, notamment à travers l'euthanasie. Beaucoup de gens ont peur de mourir étouffés, il faut qu'on les rassure beaucoup là-dessus parce qu'ils se demandent : comment ça s'arrête la respiration? La génération de mes parents ont vu mourir des gens alors que la morphine n'était pas courante et pour d'autres sociétés c'est tout à fait supportable : l'arythmie respiratoire, le geignement, les gens qui cherchent leur souffle, qui crient... c'est quelque chose d'assez terrible. Même si on en a peur et qu'on fait tout pour l'éviter maintenant, ça reste que c'est symptomatique et c'est symbolique du travail d'arrachement, parce qu'il y a une bagarre entre la vie et la mort.

L.C.E : Vous comparez dans un de vos articles le passage de la vie à la mort à la marche. Pouvez-vous nous en parler un peu?

L.D.A : La plupart des gens, dans toutes les sociétés se font enterrer avec leurs souliers. Il y a de quoi à faire au niveau de la création vers cette idée de marcher vers la mort, dans la mort. Je me suis toujours beaucoup servie de l'analogie de la marche. Ce qui est important c'est que devant la mort, les gens dans le rituel puissent bouger et puissent marcher parce que le principe de réalité ne s'ancre que dans le mouvement. Pour que ton cerveau soit mobile, il faut que ton corps soit mobile. La marche fait en sorte que la réalité s'imprime sur le plan sensori-moteur, d'autant plus que c'est une réalité affligeante. C'est pour cette raison qu'autrefois, les gens en deuil durant les rites marchaient de la maison à l'église et de l'église au cimetière. En marchant, il y avait une rythmie, une scansion et ça faisait en sorte que les gens entraient à la fois dans la réalité et dans leur douleur. Maintenant on n'est pas très physique autour de la mort, ça s'est beaucoup édulcoré.

L.C.E : Qu'est-ce qui vous amené à étudier sur le sujet de la mort?

L.D.A : Je ne me suis pas intéressée à la mort, c'est la mort qui s'est intéressée à moi. Je ne suis pas une spécialiste de la mort, je suis une spécialiste des rapports que les humains ont avec la mort. Comment ça se fait que les gens meurent de façon aussi inégale? J'étais très préoccupée par l'Afrique et la disparité entre pays riches et pays pauvres. La mort devient un objet de passion, mais on n'en parle pas pour justifier nos aprioris. Ce que je dis de la mort, ce n'est pas nécessairement ce que je pense pour moi-même. Quand je parle d'euthanasie, ce n'est pas un reflet de mes positions personnelles. Je suis capable créer une distance entre la chercheuse et la personne. Je pense que si je n'avais pas pris cette distance-là je serais devenue folle ou hyper déprimée. Les gens s'imaginent que, parce que c'est un phénomène que tout le monde rencontre, tout le monde a un certain savoir...mais il y a l'humanité qui se colletaille avec ça depuis des millénaires. Les gens pensent qu'ils peuvent parler de la mort parce qu'ils ont vécu un deuil. Ils peuvent en parler pour eux-mêmes, ils peuvent en témoigner, mais très souvent, il y a des courts-circuits qui sont très dangereux parce qu'ils ne sont pas documentés.

L.C.E : Quels sont les rapports les plus fréquents de l'homme qui se retrouve devant la mort?

L.D.A : Il y a deux moments qui transcendent la vie de la société : la naissance et la mort. Il se trouve que ces moments-là, parce qu'ils sont mystérieux parce qu'ils sont chargés de danger (de vie et de mort) ils sont forcément investis par les tenants du pouvoir (religieux ou civil). Il y a toujours des jeux de pouvoir qui se jouent autour de la mort, qui se révèle, qui s'exacerbe et parfois qui se pacifie. Il y a des cultures où autour des funérailles, les conflits sociaux se dénouent et s'apaisent. La mort (pas juste le mort) vient pacifier au prix d'un travail de catharsis assez incroyable. Il y a des accusations mutuelles, des joutes verbales, au bout du compte tout le monde s'est dit « on fait la paix ». Il y a des aveux de culpabilité. Ça peut être lié à la mort de la personne, on peut s'accuser d'avoir contribué à la mort de la personne, mais ça peut aussi ne pas être lié à cette mort. À certains endroits en Afrique (ce n'est plus le cas maintenant), ils étaient libérés lors d'une mort, on lavait les culpabilités parce que la mort en détruisant, en déstructurant toute chose permettait un ordre nouveau de se produire. On passait l'éponge sur les fautes passées et on reprenait à neuf.

Il y a des conflits inhérents, des conflits sous-jacents qui étaient déjà là implicitement dans les familles et les groupes d'amis, qui se retrouvent mis au jour à l'occasion de la mort. Il y a une dimension conflictuelle qui est impartie dans la mort, parce que la mort introduit une crise. Edgar Morin et Louis-Vincent Thomas le disent : la mort elle est déstructuration, elle est irruption d'un désordre et d'un chaos. L'ordre du monde est renversé par toute mort, c'est ça qui ressort des études des sociétés traditionnelles. Un exemple de désordre dans certaines cultures : les femmes pour

marquer le désordre se dépeignent. On mime le désordre introduit par la mort pour se purger du trouble que le désordre de la mort nous fait. C'est une reproduction à l'identique, amplifiée, dramatisée, du coup elle est canalisée. En étant canalisée, elle prend un sens et elle permet de se résorber. On est purgé de ces tensions-là et on est capable de considérer la perte. Pour revenir à la question du pouvoir, il y a toute la bagarre qui existe pour être la personne qui recueille le dernier souffle et ça, je peux te dire que ça existait il y a 5000 ans et ça existe toujours. Parce que la mort a quelque chose de tellement mystérieux, que d'être à côté d'un mort, au moment où il meurt, ça nimbe la personne qui est là, parce qu'elle a été capable de composer avec ce mystère-là. Ça donne une certaine puissance, il y a un détournement de cette puissance-là qui nous est donné en étant proche de quelqu'un quand il expire, il y a un détournement en rapport de pouvoir, ce qui crée de la jalousie (entre frères et sœurs, famille, etc..) C'est la *Ultima*, on veut être témoin de la *Ultima* parce qu'elle est tellement chargée d'une puissance extraordinaire qu'on a l'impression que l'autre en mourant nous la donne en partage. C'est comme un don, une passation de cet ordre-là.

Plus les proches veulent être là, plus la personne malade résiste. Tu t'en vas te chercher un café à la cafétéria (de l'hôpital) et il en profite pour mourir à ce moment-là. Ça arrive très souvent. Les mourants quand ils sont prêts à mourir, ils ne veulent pas qu'on les retienne. Forcément, malgré nous, on les retient par notre amour. Les sociétés africaines savaient comment aider un mourant : tu prends la personne adossée sur toi entre tes jambes. Tu la prends et tu la contiens. C'est un geste à rebours de l'enfantement. Les gens meurent accompagnés, mais finalement, ils meurent très seuls, on leur tient la main, mais on ne les contient pas... Quand tu meurs, tu trembles de partout. Avec la mort, les molécules s'en vont de tous les côtés... Le support physique, c'est la seule chose qu'on peut faire. Un enfant qui vient au monde, il est porté avec assurance, un mort il est tout seul dans un lit et on lui tient la main. On n'oserait pas dans nos hôpitaux. Moi je l'ai fait pour ma grand-mère, mais je me suis fait sortir. Pour les professionnels de la santé, ça ne se fait pas de prendre quelqu'un dans tes bras quand il est en train de mourir.

L.C.E : Pouvez-vous nous parler de la tradition de la toilette funéraire?

L.DA : La toilette funéraire n'est pas un geste d'abord hygiéniste, même si les mourants ont très chaud. Cette tradition a plusieurs fonctions : laver les traces de sang, par respect pour la beauté résiduelle du corps. Deuxièmement, la personne qui vient de mourir est en désarroi elle-même, ses principes spirituels sont en désarroi et ne savent pas où aller. Il y a donc une volonté de la protéger contre des esprits malins. Il y a un autre élément qui entre en ligne de compte; c'est qu'en lavant, au plan symbolique, c'est pour se déculpabiliser. En lavant, on se lave soi-même, on se purifie. Il y a toute sorte de sources à la culpabilité devant la mort, imaginaires ou réelles : par exemple, le fait de ne pas avoir été présent au moment de la mort, ou le

fait de ne pas avoir été présent dans l'histoire de cette personne-là, ou parce qu'on lui en veut de nous avoir abandonnés, parce qu'on aurait voulu qu'elle ne meure pas aussi vite. Ça, ce n'est pas assez traité à travers les écrits à mon avis. Je l'enseigne dans mon cours d'anthropologie en détaillant chaque geste rituel après le moment de la mort. Ce geste-là est un geste de respect et d'acquiescement à la réalité de la mort.

ANNEXE B

ENTREVUE AVEC CLAIRE HEGGEN DU THÉÂTRE DU MOUVEMENT réalisée le 28 mai 2013 par voie électronique

Laurence Castonguay Emery : selon vous, y a-t-il un lien entre la mort et le mime?

Claire Heggen : Je pense que oui. Si on regarde l'histoire de Deburau par exemple, il a tué quelqu'un quand même, il a tué un jeune homme. Il était aussi l'héritier d'un père qui était dans les rangs de Napoléon, donc il a dû connaître la guerre. Il y a une dimension fantomatique au Pierrot, au personnage de Deburau. Après, la segmentation, la décomposition et la recombinaison du corps avec Decroux, cela a à voir avec la guerre de 14-18 : avec les gueules cassées. C'est une manière de reconstruire un corps. Picasso a déjà dit qu'ils faisaient le même métier. Quand tu vois *Les demoiselles d'Avignon*, tu vois bien que le corps est décomposé et recomposé autrement, c'est du bricolage, des morceaux qu'on met ensemble, on essaie de reconstruire quelque chose avec cela. Donc pour moi, c'est quelque chose qui est en relation avec la guerre, avec la mort, avec la segmentation des corps, avec les corps fracassés, avec les corps à reconstruire. Pour Decroux, la segmentation c'est quelque chose qui coupe, qui sectionne et en étant dans la segmentation, il y a quelque chose qui ne circule plus normalement, qui ne vit plus.

Je pense que Decroux devait être pas mal imprégné de cette idée de la mort. Corine Soum m'a dit un jour que Decroux, en voyant une représentation filmée de son œuvre *Les arbres* avait dit : « Les arbres en fait, ce ne sont pas les arbres, ce sont les esprits des morts qui reviennent ». Cela m'avait pas mal fait réfléchir aussi. Je pense qu'il y a quelque chose de mortifère dans le mime. Si on reste dans la segmentation, il y a quelque chose physiologiquement qui ne va pas. Il y a le silence, il y a l'immobilité. Si tu regardes par rapport à la danse, il y a des immobilités mais ce n'est pas du même ordre. L'immobilité du mime s'implante. Ce n'est pas ne pas bouger, c'est vouloir ne pas bouger. Il y a une espèce de cimentation d'immobilisations. Tout dépend après comment tu le joues et comment tu le détends, mais c'est comme les gens qui font les statues sur les places publiques. Tu as toujours l'envers et le revers de la médaille, bon les statues ça renvoie à faire la manche dans la rue mais en même temps, rester immobile aussi longtemps, ça doit être aussi une expérience assez forte. C'est impressionnant. Je me souviens à Barcelone sur *Las Ramblas*, où il y a toute une série de statues comme ça. Un matin, il n'y avait pas beaucoup de personnes et je passe devant un truc, je m'arrête et je reviens en arrière et je regarde. Cela représentait une tombe en marbre noir avec une croix, un banc et un personnage en redingote noire qui avait des ailes noires et qui lisait un livre. Tout ça était immobile, c'était comme une

pierre tombale. Je me suis mise devant et j'ai regardé, il a dû sentir que je le regardais d'une manière très particulière et du coup, il a « bougé subitement » et ça m'a fait franchement une trouille parce que j'étais absorbée par cette image-là. C'était pour moi une métaphore du mime parce que c'était très fort et en même temps c'était morbide.

En quelque sorte, c'est stupéfiant de voir l'immobilité, c'est inhumain. Le fait de sidérer un mouvement, de sidérer un corps, ce n'est pas normal. La vie est mouvement. On pourrait se dire aussi que l'immobilisation du mouvement c'est un peu comme une mort du mouvement. Je pensais aussi à une chose par rapport au mime, Decroux disait « il faut être sujet et objet d'art ». Quand on est objet d'art en quelque sorte, on est objectivé, c'est une manière de mourir à soi-même. On devient un objet. C'est une hypothèse qui est séduisante artistiquement, mais au niveau de l'humanité de la personne, cela peut être dérangeant, plus que dérangeant d'ailleurs, comme une fascination morbide. L'objet d'art c'est ce que tu donnes à voir au spectateur. C'est toi, mais ce n'est pas toi : je vous montre cela mais ce n'est pas moi. Il ne faut pas que je déborde sur l'objet, il ne faut pas que je déborde mes émotions sur l'objet que je montre. Et en même temps, c'est moi dans la mesure où c'est mon corps, c'est ma physiologie, c'est ma morphologie, c'est ma manière de respirer, c'est ma manière de gérer tout ça dans le mouvement, dans le moment.

L.C.E : Parlez-nous de votre spectacle *Im-mobile* (1982). Quelle a été votre inspiration pour cette création?

C.H : J'attendais dans une file à la gare pour prendre un billet et puis je voyais qu'il y avait une vieille dame sur un banc qui avait l'air de chercher quelque chose dans un sac. Je ne sais pas pourquoi, mais mon regard était attiré par cette femme. Puis, elle ne bougeait plus. Elle était assise, mais elle bougeait plus. Je regardais ailleurs, je revenais et elle ne bougeait toujours pas. Je n'ai jamais su ce qui s'est passé. Quand je suis arrivée au guichet, j'ai dit : « écoutez, je crois qu'il y a quelqu'un qui ne va pas bien parce que ça ne bouge plus. » Je suis partie et je n'ai jamais su si elle avait eu un malaise, mais cette image a été le démarrage de cette création. Je me disais : « Ce n'est pas possible de mourir comme ça, sur un banc dans une gare, ce n'est pas possible tenir sa vie comme ça ». Elle est partie, elle a pris le train, mais autrement. Du coup, j'ai eu envie d'imaginer sa vie jusque-là. En m'inspirant d'expériences que j'ai eues moi-même. J'ai voulu répertorier toutes les petites morts qu'on peut vivre au quotidien, ce n'est pas forcément des morts réelles mais des morts symboliques, par exemple quand on découvre qu'on n'est plus une enfant ou quand on est confronté à la mort de quelqu'un d'autre ou quand tu joues à « un, deux, trois, soleil... » Ça s'arrête, il y a quelque chose qui s'arrête. Quand j'ai créé *Im-mobile*, pour moi il y avait de la mobilité dans l'immobilité. Je voulais essayer de bouger dans quelque chose qui s'est immobilisé.

L.C.E : Y a-t-il une différence entre l'inertie et l'immobilité?

C.H : L'inertie, c'est l'abandon à la gravité. Ce qui est intéressant avec le mime et avec la manipulation dans l'art de la marionnette, c'est de ne pas tout le temps être activiste. Ce n'est pas intéressant d'être trop activiste avec la marionnette, mais de voir en quoi la marionnette peut elle-même produire des mouvements simplement parce qu'on utilise la gravité. Par exemple, un bras qui va tomber ou qui va se mettre à tourner parce que ça va dans le sens de la gravité et puis on récupère cela pour l'envoyer sur un mouvement. En fait, l'inertie, ça veut dire être non doué de mouvement. Comment le corps sujet et objet d'art, c'est-à-dire le mime, peut entrer en relation avec un objet en attente de devenir sujet d'art? L'acteur-mime est doué de mouvement, il est même super doué de mouvement et il entre en relation avec un objet qui n'est pas doué de mouvement.

L.C.E : Le silence est-il toujours pertinent en mime?

C.H : Je pense qu'on peut dire des choses avec le corps dans le silence que la parole ne peut pas dire. Pour dire certaines choses spécifiques, je pense qu'il n'y a que le corps qui peut le faire. Je pense que le silence a quelque chose à dire, le mime a aussi beaucoup à dire. Le silence a beaucoup à voir avec le secret. Deroux disait : « Le charme des gens silencieux c'est qu'ils ont quelque chose à dire ». Je pense que pour les gens du mime, ils ont sûrement des choses à dire, mais ils ne peuvent pas le dire et le seul moyen de le dire, c'est par le corps. Decroux parle de deux condamnés à mort qui sont accrochés à un poteau : il y en a un dont on accroche le corps à un poteau et il parle et il y a l'autre dont on bâillonne la bouche et il bouge. Moi c'est un truc qui m'a frappée. Quand tu es bâillonné, il y a que le corps qui peut bouger. Socialement, les gens qui font du sport, comme les champions des Jeux olympiques, ce sont des gens qui n'ont pas pu parler un jour ou ce sont des gens qui viennent de certaines classes et qui n'avaient pas droit à la parole. Tu as eu beaucoup de noirs américains par exemple qui étaient dans les championnats parce que c'était le seul moyen d'être reconnu et éventuellement de gagner sa vie avec ça.

ANNEXE C

ENTREVUE AVEC LE COMÉDIEN ET METTEUR EN SCÈNE

STÉPHANE CRÊTE

réalisée le 15 mai 2013 à Montréal

Laurence Castonguay Emery : La formation que vous avez eue sur les rites, est-ce que ça a changé votre perception de la création au théâtre ou de la mise en scène?

Stéphane Crête : Oui, ça a pris du temps avant que je m'en rende compte. Pour moi, je disais souvent que c'est ma vie parallèle; les gens du milieu artistique ne savent même pas que j'étudie les rites, mais ça commence tranquillement à être un peu plus poreux. À un moment donné, je me suis mis à faire moins de création, à être moins appelé à créer. Je me suis rendu compte en fait que c'est un processus créatif aussi le travail rituel. C'est de la mise en scène d'une certaine manière, mais c'est complètement dans une autre perspective. C'est très créatif parce qu'il n'existe pas de modèle. Il faut vraiment créer selon la personne qui est là, selon ses besoins. Plus je vais puiser dans mes ressources créatrices (comment créer des images qui font appel à la beauté, qui peuvent être touchantes, qui ont du sens), plus le rituel va prendre de la profondeur. Je vois vraiment qu'un a teinté l'autre. J'essaie tranquillement d'entrer l'autre dans le théâtre, mais c'est moins évident. C'est vaste comme questionnement parce que je ne sais pas trop par quel bout le prendre : c'est autant le rituel que la conscience, la spiritualité. Comment entrer ça dans une œuvre théâtrale, alors que souvent le théâtre va se nourrir de conflits. Pour qu'il y ait un objet dramaturgique, il faut qu'il y ait quelque chose de l'ordre d'un problème. Alors que dans le rituel, tu es plus dans la célébration. Je suis vraiment encore dans les questions.

Jean-Frédéric Messier disait : « Le théâtre c'est comme une messe », ce sont des gens qui se rassemblent pour écouter une parole. On se rassemble et on va célébrer une certaine liturgie de la parole. Il y a quelque chose d'éminemment « rituelique » dans le théâtre. Pour moi le happening est plus proche du rituel. Le théâtre performatif et événementiel est plus proche du rituel que le théâtre institutionnel. Il y a plus souvent une dimension sacrée parce que tout à coup, le rapport scène/salle est pensé autrement; tu n'es pas assis en train de regarder, tu es dans l'action. Il n'y a pas d'histoire ou de trame narrative; tu es invité à laisser aller les images qui te viennent. La poésie fait son chemin et amène ton inconscient où il doit aller.

L.C.E : Le silence semble important lors de la procession d'un rite, pouvez-vous nous en parler?

S.C : Je trouve que c'est une hygiène du contraste dans le sens où pour moi, la voie du centre est la voie la plus juste. Entre l'agitation totale et l'immobilité totale, il y a un équilibre à trouver pour être sain. Le silence vient seulement répondre au contraste du bruit dans lequel on est constamment. On est entouré de bruit et d'agitation sonore. En ville particulièrement, il y a tout le bruit de la circulation, les restaurants, les épiceries; il y a tout le temps des radios pénibles qui jouent. Être juste dans le silence éternellement, je pense que tu pourrais devenir fou. Il y a le même problème à juste être dans le bruit. Le silence fait de l'espace pour moi, c'est comme s'il permet à ce que les événements puissent arriver, émerger, être vus. Il en va de même pour ralentir. Je pense que si tu es dans une agitation ou dans des activités où il y a beaucoup de fébrilité et de mouvement, tu as beaucoup moins de chance de percevoir la poésie, la beauté, la magie... Il y a quelque chose de la poésie de la vie que si tu n'es pas dans le silence et dans le ralentissement, tu ne le verras pas.

Maintenant, devant la mort, je pense qu'à un moment donné, les mots ne servent plus à rien. Je pense personnellement que la personne mourante se situe entre deux mondes. Entre ces deux mondes-là, la communication se passe autrement. Juste avec l'énergie ou un toucher, ça dit bien plus qu'un « ça va être correct, tu peux te laisser aller ». Il y a des traditions qui sont plus poétiques dans le rapport à la mort, ici à l'hôpital on ne touche pas, on reste un petit peu de temps, on le met dans un sac en plastique et ça s'en va dans le frigidaire...

L.C.E : Pouvez-vous nous parler un peu de ce qui se passe avec nos rituels funéraires au Québec?

S.C : À l'époque, les veillées funèbres au Québec duraient trois jours. La personne était veillée à la maison et elle mourait dans son lit. Avec la naissance et la mort, il y a eu un gros changement de paradigme par rapport aux hôpitaux. Avant, tu naissais puis tu mourrais à la maison; maintenant tu nais et tu meurs à l'hôpital. Le pourcentage a complètement changé. Donc, les gens mourraient à la maison, après ils étaient entourés par la famille, puis il y avait la toilette funéraire, l'embaumement n'était pas obligatoire comme aujourd'hui. Pendant trois jours trois nuits, le défunt était veillé à la maison. Les gens venaient faire des prières, ils faisaient la fête dans le salon et après trois jours, ils partaient avec le corps et ils l'amenaient au cimetière. Maintenant, tout se passe en vingt-quatre heures : la personne meurt, elle est incinérée, les cendres sont exposées, elles sont mises dans une niche puis l'endeuillé retourne chez lui. Je pense que ça doit brasser en dedans...on n'a pas le temps de vivre notre deuil.

L.C.E : Avez-vous confiance que le processus de deuil s'améliore en Occident?

S.C : Aux États-Unis, il y a ce qu'on appelle les *Home Funerals*, c'est le principe des funérailles à la maison. Il y a plusieurs États où la loi n'oblige pas le corps à passer par les maisons funéraires. Ici aussitôt que quelqu'un meurt, c'est une maison funéraire qui est obligée légalement de prendre le corps en charge puis de gérer toutes les étapes jusqu'à la fin. Dans certains États, les gens fabriquent leur cercueil à la main, ils écrivent des mots dessus, ils lavent le corps, le veillent à la maison. Cette manière de faire influence un peu les mentalités d'ici, mais la loi est forte. J'ai tout de même confiance qu'il y ait quelque chose qui se passe avec les nouvelles générations. Il y a aussi un tabou hygiénique très fort dans notre société, on est « *Purel* », on est *bacterial freak*. Ça, on l'associe vite à la mort. Je pense qu'il y a aussi quelque chose de ça à bouger: on a tellement envie d'être propre que la mort nous « écœure ».

Je pense qu'il y a une éducation à faire (par le théâtre). Le fait de montrer de nouveaux modèles, des nouveaux systèmes, de nouveaux paradigmes, aide le spectateur à modifier ses perceptions de la réalité. Le rapport à la mort que toi tu trouves sain, ça peut effectivement contribuer à un mieux-être social.

L.C.E : Quelle est l'importance de la présence de l'inconscient dans les rites?

S.C : Pour marquer une étape importante dans la vie de quelqu'un, ce n'est pas en t'assoiant avec la personne et en lui disant : « là c'est une étape importante dans ta vie ». Cela n'aurait pas d'incidence cellulièrement, alors que de passer par la voie de l'image, de la poésie et de s'adresser à l'inconscient, il y a quelque chose qui va procéder autrement. Subitement, c'est l'inconscient qui comprend, qui reçoit le message par la poésie.

L.C,E : Pensez-vous qu'en art on peut rendre visible une partie de l'être humain qu'on ne voit pas d'habitude?

S.C : C'est toute la poésie de l'art, le mime permet plus ça que le théâtre réaliste. C'est ce qui me touche au théâtre, quand je sens qu'il y a quelque chose d'invisible qui vient d'apparaître ou quelque chose que je ne vais pas nécessairement comprendre mais que je ressens, qui vient me toucher sans que je sois capable de le nommer. J'aime aussi beaucoup l'idée de la nourriture; l'âme a faim et soif, faim de sens, de beauté, de poésie et de silence. C'est comme si on est affamé, alors quand on est capable de trouver cela dans un spectacle, c'est bon! Les images poétiques sont nourrissantes.

L.C.E : Comment percevez-vous la création?

S.C : Dans le fond, tout est création. Je pense qu'on peut être créatif aussi dans notre rapport à la mort, si on a les moyens de le faire (si la personne ne meurt pas subitement). Comment par exemple réorganiser l'espace de la chambre, rajouter des chandelles, mettre une musique, demander aux personnes de se mettre en cercle...La chanteuse Deva Premal et sa chanson *Gayatri mantra* en est un bon exemple. Elle raconte que c'est un mantra qui a été transmis de façon orale et secrète pendant des générations. Son père lui a chanté cette chanson pendant que sa mère était enceinte. Quand elle est née, il a continué de la chanter comme une berceuse, et c'est devenu sa chanson fétiche. Au chevet de son père, elle a chanté ce chant-là jusqu'à ce qu'il parte. Elle a trouvé une manière créative, je trouve, d'être en lien avec cette étape-là. Il y avait beaucoup de poésie dans ce rituel et puis, elle fermait boucle entre sa naissance à elle et sa mort à lui. Pour moi, c'était quelque chose de complet, à la fois ça s'adressait à l'inconscient, puis c'est créatif et artistique.

APPENDICE A

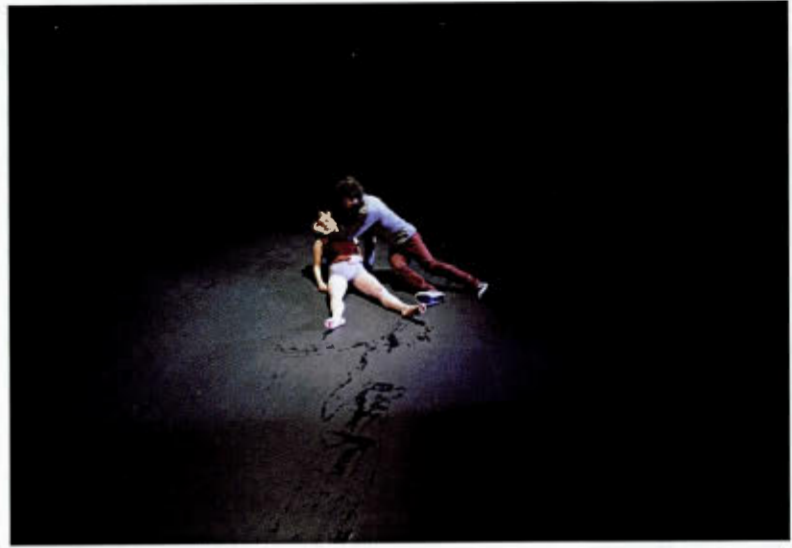
Photographies de sculptures funéraires ayant inspiré la création *Transi*

Crédits photos : Laurence Castonguay Emery,
Cimetière du Père-Lachaise, Paris, 15 mai 2011



Crédits photos : Marc-André Goulet, Studio d'essai
Claude Gauvreau, Montréal, 4 décembre 2012





APPENDICE B

Danse macabre du Grand-Bâle (Suisse, 1773) : La reine



Référence :

Utzing, Bertrand et Hélène. 1996. *Itinéraires des danses macabres*. Chartres : J.-M. Garnier, p. 120

APPENDICE C

SYNOPSIS DE *TRANSI*

Tableau 1 : Le chemin vers les ténèbres (0 :00 – 6:30)

Un chœur d'agonisants se fait entendre alors que la poitrine de la mourante est éclairée. Peu à peu, la mort mène la jeune femme aux confins du déséquilibre; elle est accompagnée dans son agonie par son amoureux jusqu'à ce qu'elle expire son dernier souffle.

Tableau 2 : Corps inerte se meut et s'émeut (8 :40-13 :30)

Le deuxième homme, fort probablement son amant, découvre le corps de la défunte. Dans un élan de folie, il étreint la jeune femme et manipule son corps afin de la faire revivre.

Tableau 3 : La toilette de la défunte (14 :20-18 :15)

L'amoureux tente de nettoyer le corps de la défunte. Cette action fait naître chez lui un lot d'émotions fortes, dont la colère.

Tableau 4 : Confrontation aux funérailles (20 :25-24 :00)

Les deux hommes poussent un diable (faisant office de cercueil) où se trouve la défunte. Il y a confrontation entre les deux hommes au-dessus du cercueil.

Tableau 5 : Décomposition dans le tombeau (24 :00-28 :00)

Sur le diable-cercueil, le corps de la jeune femme se décompose suivant toutes les étapes de la putréfaction.

Tableau 6 : Mon fantôme d'amour (29 :00-33 :00)

L'amoureux tente de se laver à son tour, mais il en est incapable. L'esprit de la jeune femme apparaît et l'aide à se laver.

Tableau 7 : Orphée et Eurydice (33 :50-36 :00)

Le deuxième amant apparaît pour demander pardon. L'amoureux hésite entre pardonner à son ami et retrouver sa bien-aimée dans la mort.

Tableau 8 : Danse macabre (36 :00-39 :30)

Les deux hommes se réconcilient et imaginent la jeune femme en train de danser du haut du ciel.

APPENDICE D
CRÉDITS DU SPECTACLE

Maîtrise d'œuvre:

LAURENCE CASTONGUAY EMERY

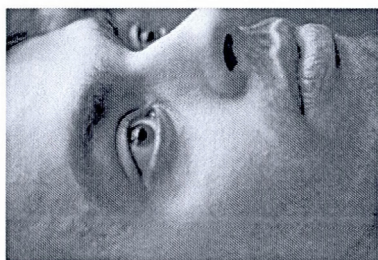


**Assistance à la maîtrise d'œuvre,
direction de production et régie:**
MÉLANIE CHOUINARD



Interprètes :

SOLO FUGÈRE



VINCENT LANGLOIS



ANNE SABOURIN



Lumières : MATHIEU MARCIL

Son : BENOÎT LEMIRE

Crédits photo : CATHERINE ASSELIN-BOULANGER

Direction de recherche : FRANCINE ALEPIN

Unité pédagogique d'enseignement : JOANIE RACINE

Machinistes de plateau : MARIE-ÈVE LUSSIER et NOÉMIE ROY

RÉFÉRENCES

1. La mort

Ariès, Philippe. 1975. *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris : Éditions du Seuil, 237 p.

_____. 1977. *L'homme devant la mort*. Paris : Éditions du Seuil, 641 p.

Béliveau, Richard et Denis Gingras. 2010. *La mort*. Montréal : Trécarré, 263 p.

Courtois, Martine. 1991. *Les mots de la mort*. Paris : Belin, 412 p.

Delmotte, Benjamin. 2010. *Esthétique de l'angoisse le memento mori comme thème esthétique*. Paris : PUF, 115 p.

Des Aulniers, Luce. 1996. « La mort dans l'art contemporain ». *Frontières*, vol. 9 n° 1, p. 9-19.

_____. 2007. « Pratiques rituelles du temps du mourir et formes actuelles de la belle mort », *Frontières*, vol. 20, n°1, p. 22-26.

_____. 2009. *La fascination : un nouveau désir d'éternité*. Sainte-Foy : Presse de l'Université du Québec, 395 p.

_____. 2010. « Penser la mort ». In *Vivre jusqu'au bout*, sous la dir. de Mario Proulx, et Eric-Emmanuel Schmitt, p. 165-194. Montréal : Bayard Canada.

Eliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*. Paris : Gallimard, 186 p.

Le Normand-Romain, Antoinette. 1995. *Mémoire de marbre*. Paris : Bibliothèque historique de la ville de Paris, 447 p.

Maeterlinck, Maurice. 2001. *La mort*. Miré : Éditions Transatlantiques, 185 p.

Mégnin, Jean-Pierre. 1894. *La faune des cadavres : application de l'entomologie médicale légale*. Paris : G. Masson, 224 p.

Morin, Edgar. 1970. *L'homme et la mort*. Évreux : Éditions du Seuil, 372 p.

Uttinger, Bertrand et Hélène. 1996. *Itinéraires des danses macabres*. Chartres : J.-M. Garnier, 319 p.

Thomas, Louis-Vincent. 1978. *Mort et pouvoir*. Paris : Payot, 222 p.

2. La mort au théâtre

Banu, Georges. 2009. « Mourir debout ». In *Miniatures théoriques : repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles : Actes Sud, p. 49-54.

Dort, Bernard. 1990. « Un théâtre des frontières ». In *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, sous la dir. de Georges Banu, p. 23-28, Arles : Actes Sud.

Drapon, Christian. 1990. « De la mise en scène pratiquée comme mise au tombeau ». In *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, sous la dir. de Georges Banu, p. 136-144, Arles : Actes Sud.

Kantor, Tadeusz. 1977. *Le théâtre de la mort*. Lausanne : L'Âge d'Homme, 290 p.

Kott, Jan. 1990. « La mémoire...mais quelle mémoire? ». In *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, sous la dir. de Georges Banu, p. 65-70, Arles : Actes Sud.

Laliberté, Marie. 1996. « La cérémonie théâtrale ». *Frontières*, vol. 9 n° 1, p. 35-36

Malachy, Thérèse. 1982. *La mort en situation dans le théâtre contemporain*. Paris : A.-G. Nizet, 88 p.

Mattéoli, Jean-Luc. 2005. « Du précieux au boueux : l'héritage craiguien de Kantor ». *L'Annuaire théâtral*, n° 37, p. 99-112.

Ouaknine, Serge. 1996. « L'acteur, le théâtre et la mort ». *Frontières*, vol. 9 n° 1, p. 20-23.

Restany, Pierre. 1990. « Kantor et la métaphore visuelle ». In *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, sous la dir. de Georges Banu, p. 119-125, Arles : Actes Sud.

Scarpetta, Guy. 1990. « Le point de retour ». In *Kantor, l'artiste à la fin du XX^e siècle*, sous la dir. de Georges Banu, p. 48-55, Arles : Actes Sud.

3. Les arts du mime et autres langages corporels

- Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'oeuvre*. Paris : Gallimard, 377 p.
- Aslan, Odette et Béatrice Picon-Vallin. 2002. *Butô(s)*. Paris : CNRS Éditions, 388 p.
- Benhaïm, Guy. 2003. « Le style dans le mime corporel ». In *Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 309-366. Saint-Jean de Védas : L'Entretemps.
- Barba, Eugenio et Nicola Savarese. 1995. *L'énergie qui danse l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Lectoure : Bouffonneries, 271 p.
- Barba, Eugenio. 2004. *Le canoë de papier : traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan : L'Entretemps, 253 p.
- Barrault, Jean-Louis. 1959. *Nouvelles réflexions sur le théâtre*. Paris : Flammarion, 282 p.
- Bouillet, Mariette. 2003. « Butô, le corps à l'écoute ». *Inter: art actuel*, n° 86, p.38-39.
- Craig, Edward Gordon. 2013. *De l'art du théâtre*. Nouvelle éd. Belfort : Circé, 238 p.
- Decroux, Étienne. 1963. *Paroles sur le mime*. Paris : Éditions Gallimard, 206 p.
- Dobbels, Daniel. 2006. *Le silence des mimes blancs : les mimes et l'histoire*. Bruxelles : La Maison d'à côté, 140 p.
- Dorcy, Jean. 1958. *À la rencontre de la mime et des mimes Decroux, Barrault, Marceau*. Neuilly-sur-Seine : les cahiers de danse et culture, 152 p.
- Gélinas, Aline. 1993. « Étienne Decroux et la grammaire du mime ». *Marsyas*, n° 28, p. 66-68.
- _____. 1994. « Je pratique un art frontière ». *Nouvelles de danse*, n° 18, p.27-28.
- _____. 1996. « Le corps, l'espace ». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 80, p. 142-143.

- _____. 1997. « Création mimographique ». Mémoire de maîtrise en danse, Montréal, Université du Québec à Montréal, 57 p.
- _____. 2002. *Entrente*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec, 128 p.
- Heggen, Claire. 2003. « Qu'est-ce qu'il a dit Jésus-Christ? ». In *Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 421-429. Saint-Jean de Védas : L'Entretemps.
- Leabhart, Thomas. 1989. *Mime and post-modern mime*. New-York: St. Martin's Press, 157 p.
- _____. 2003. « Sport, statuaire et redécouverte du corps ». In *Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 367-404. Saint-Jean de Védas : L'Entretemps.
- Lecoq, Jacques. 1987. *Le Théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris: Bordas, 152 p.
- _____. 1997. *Le corps poétique*. Mayenne : Actes Sud, 171 p.
- Lever, Maurice. 1987. «La conquête du silence». In *Le Théâtre du geste: mimes et acteurs*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p.30-53. Paris : Bordas.
- Lorelle, Yves. 1974. *L'expression corporelle: du mime sacré au mime de théâtre*. Paris : La Renaissance du livre, 146 p.
- Masayoshi, Kobayashi. 1985. « La danse de la terre. ». *Alternatives théâtrales*, n° 22-23, p. 76-78.
- Pezin, Patrick. 2003. « Les dits d'Étienne Decroux ». In *Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages*, p. 55-140. Saint-Jean de Védas : L'Entretemps.
- Roubine, Jean-Jacques. 1987. « Geste, théâtre et danse ». In *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p.78-86. Paris : Bordas.
- Rey, Alain. 1987. « Au cœur du mimie, la mimésis ». In *Le Théâtre du geste : mimes et acteurs*, sous la dir. de Jacques Lecoq, p.11-13. Paris : Bordas.
- Soum, Corinne. 2003 « Decroux, l'insaisissable ». In *Étienne Decroux, mime corporel; textes, études et témoignages*, sous la dir. de Patrick Pezin, p. 405-420. Saint-Jean de Védas : L'Entretemps.

Tison, Pascale. 1993. « Étienne Decroux ». *Nouvelles de danse*, n° 16, p. 7-14.

4. Documents audiovisuels

Gélinas, Aline. 1993. *Les Seuil*s. Montréal : Théâtre La Chapelle, compagnie Gravide, Vidéocassette, VHS, 62 min, son, couleur.

Bablet, Denis. 2006. *Le théâtre de Tadeusz Kantor*. Chicago : Productions Facts Video, DVD, 145 min, son, couleur.

Pires, Pedro. 2009. *Danse macabre*. Montréal : Productions Phi Group, DVD, 8 min 30 s, son, couleur.